

## INTRODUCCIÓN

La educación como el pilar más importante de una sociedad, tiene como objetivo fundamental transmitir la información de una generación a otra, dentro de cada nueva generación se debe formar hábitos, costumbres, conocimientos, y arte, que constituyen la identidad cultural de un pueblo.

Las manifestaciones artísticas son la síntesis de cómo piensa y siente el ser humano expresadas en formas plástica, musical y objetiva, que pretenden dar un mensaje a las generaciones, para identificar la realidad social, y afectiva de una comunidad.

La música, como expresión artística, sintetiza de mejor manera las características sociales, sus aspiraciones y sentimientos de los pueblos, por lo que su enseñanza es parte esencial de los procesos formativos de las nuevas generaciones y quienes se dediquen a este menester deben hacerlo en las mejores condiciones metodológicas, y mucho más si son instituciones como los conservatorios los que toman a su cargo esta labor, deberán respaldarse metodológicamente, técnicamente y didácticamente para obtener los mejores resultados y sacar músicos de calidad.

El violín es uno de los más importantes instrumentos musicales creados por el ser humano, con el se puede interpretar toda composición musical, sin excepción, desde obras elementales hasta muy virtuosas, pasando de lo popular a lo clásico. Su repertorio es extenso y casi sin limitación alguna para su ejecución.

La enseñanza de un instrumento requiere un apoyo de carácter pedagógico, que permita diseñar estrategias metodológicas acordes a las edades de los estudiantes, lastimosamente en nuestro país, las instituciones dedicadas a la enseñanza de la música, no disponen de una buena formación artística y no existe una referencia en el campo de la didáctica correspondiente a los instrumentos y su aprendizaje.

En el caso del violín, considerado como un instrumento completo, se requiere una mejor aplicación didáctica en su enseñanza y una formación pedagógica de quienes se dedican no sólo a la interpretación sino también son maestros que imparten sus conocimientos a estudiantes de distintos niveles y edades, por tal motivo se plantea la investigación enfocada en la elaboración de una Guía Metodológica para la Enseñanza del Violín del Nivel Inicial, para Niños del primer año del Conservatorio de Música de Loja "Salvador Bustamante Celi". El Conservatorio de Loja se encuentra en Loja, sector Jipiro en la Av. Salvador Bustamante Celi.

Este trabajo busca lograr un sincretismo entre las escuelas de enseñanza más tradicionales e importantes que tiene la pedagogía del violín a nivel mundial, con los

elementos musicales cercanos a nuestra población, procurando adaptar melodías y técnica para el proceso enseñanza - aprendizaje del violín a los niños de Conservatorio con importantes temas musicales ecuatorianos y latinoamericanos, pretendiendo de esta manera que el estudio del violín acerque a nuevos sectores de la población educativa.

El propósito de este trabajo es validar un proceso reconocido académicamente a nivel mundial, pero con adaptaciones cercanas a nuestra realidad, con la construcción de una guía metodológica que permita una mejor forma de enseñar y motive a los estudiantes del Conservatorio de Loja al estudio sistemático del violín para de esta manera aportar en el desarrollo de la cultura y las artes musicales de esta Provincia y del Ecuador, considerando que las nuevas generaciones deben ser apoyadas para que vayan desarrollando sus potencialidades artísticas y constituyan los futuros baluartes de la música y de la expresión nacional en sus diferentes manifestaciones .

La investigación pretende alcanzar el siguiente **objetivo general**:

Elaboración de una Guía Metodológica para la Enseñanza del Violín de Nivel Inicial.

Para dar operatividad el objetivo general se establecen los siguientes **objetivos específicos**:

- Analizar las diferentes técnicas importantes de estudio y aprendizaje que tiene la enseñanza del violín.
- Sistematizar la información recolectada sobre métodos, técnicas y repertorio de las mejores escuelas de violín y material ecuatoriano y latinoamericano.
- Instrumentar una guía de estudio que aporte a los procesos de enseñanza aprendizaje del violín en el Conservatorio y comunidad de Loja.

El proceso de aprendizaje de un instrumento musical y en particular del violín, ha evolucionado a través del tiempo, dicho proceso en siglos pasados era muy disperso, ya que no existía una propuesta de aporte generalizado, sino más bien, se encontraba en un proceso de experimentación. Estos procesos de enseñanza tomaron forma en Europa donde se establecieron dos marcadas escuelas de aprendizaje del violín la alemana y la rusa, aunque anteriormente se debe anotar, existieron grandes escuelas de violín como la italiana, francesa y belga..

Estas escuelas estructuraron sus propios modelos de enseñanza, y fueron exportados a los diferentes continentes para la expansión de la interpretación del violín y los resultados de su aplicación fueron favorables. Sin embargo al exportar estos modelos a los diferentes países, se pasó por alto la enorme riqueza que cada región o sector podía aportar en cuanto a melodías, experiencias musicales, que identifican a cada población,

ya que es necesario mencionar que las escuelas alemanas y rusas toman melodías folclóricas, canciones infantiles propias o cercanas a su cultura, entre otras; para dar forma a su metodología y así facilitar al estudiante el aprendizaje del violín.

.

# **CAPÍTULO I**

## **PRIMEROS PASOS FUNDAMENTALES PARA EL APRENDIZAJE DEL VIOLÍN**

### **1. MARCO TEÓRICO**

#### **1.1. La música y su importancia en la cultura**

En la música intervienen varios factores para que se constituya en una manifestación de belleza y armonía, donde el ejecutante y el instrumento deben estar en la misma proyección de perfección y coordinación para que la producción sea de calidad.

Los factores que deben ser considerados como primordiales en la ejecución musical son la motivación, que constituye la plataforma psicológica en la cual se apoya la ejecución, el estado mental y la predisposición adecuada para que el espíritu se encarne en la música.

Para alcanzar los objetivos y finalidades de la formación musical, y la interpretación efectiva de un instrumento es indispensable, disponer de las condiciones ambientales y procesos metodológicos que faciliten y optimicen la labor del docente.

La música como instrumento de la cultura constituye una ventana hacia la identidad de un país o de una región, donde se expresan los sentimientos y aspiraciones de un pueblo.

Hacer música o interpretarla es una de las formas más bellas de enriquecer el patrimonio cultural y social, al impartir formación musical contribuimos directamente a ampliar los horizontes de la nacionalidad e identidad ecuatoriana.

#### **1.2. La educación y las bases pedagógicas**

##### **1.2.1. Modelos pedagógicos**

Para la construcción de la guía es necesario fundamentar el trabajo del docente desde la perspectiva pedagógica que servirá de base para que los diferentes procesos educativos que se utilizan en la enseñanza del violín, dispongan de un sustento teórico adecuado. Cuando se habla de pedagogía, no se hace referencia sólo a como se trabaja con los sujetos del aprendizaje, ese es un concepto limitado y que tradicionalmente se los ha aplicado en las escuelas puesto que la gran mayoría de docentes consideran que dar clases es lo único que le interesa a la pedagogía sin considerar que existe un campo



más amplio, puesto que toma en consideración a la totalidad de los procesos educativos que se pueden sintetizar en las siguientes preguntas:

¿Quién es el educando?

¿Quién es el educador?

¿Para qué educamos?

¿Qué procesos deben aplicarse?

¿Cómo se evaluará?

Para dar respuesta a estas interrogantes se requiere construir un conjunto de ideas y principios pedagógicos que concuerden entre sí y que constituyan un referente de la acción educativa, esto sólo se puede conseguir mediante la estructuración de un modelo pedagógico, acorde con las exigencias del momento histórico en que fueron contruidos

Para comprender de mejor manera el modelo pedagógico, partamos de conceptualizar

¿Qué es un modelo?

“Modelo es una herramienta conceptual para entender mejor un evento, es la representación del conjunto de relaciones que describen un fenómeno.

Un modelo pedagógico es la representación de las relaciones que predominan en el acto de enseñar, es también un paradigma que puede coexistir con otros y que para organizar la búsqueda de nuevos conocimientos en el campo de la pedagogía”. (1)

En el pensamiento pedagógico se han producido históricamente algunos modelos que han respondido a las denominaciones como tradicional, activo, por objetivos y en la época actual el constructivista.

Para este trabajo de maestría se ha tomado en cuenta el modelo constructivista como base para la propuesta de la guía metodológica, para lo cual se estableciera algún elemento que permita tener una visión de este modelo en la pedagogía actual.

Para fundamentar el modelo pedagógico para la enseñanza del violín es necesario tener una visión de las teorías constructivistas como, Piaget, Bandura, Vigotsky Ausubel, entre otros, aportando sus ideas didácticas, psicológicas y curriculares, para reforzar y rediseñar las políticas educativas ,como también realizaron propuestas de reformas curriculares.

---

(1). Luis Herrera y otros. “Teoría y modelos pedagógicos”. 2000 Ed. Andes. Ambato, pág.34.

Las teorías constructivistas, surgen como una respuesta a la pedagogía por objetivos, que guiaba los principios educativos hasta los años 80. Las nuevas teorías aglutinan a las diferentes corrientes y enfoques de base cognitiva que dominan la teoría educativa de nuestro tiempo responden a los fundamentos de estos modelos pedagógicos se pueden concretar en:

### **Lo Filosófico**

Desde el campo filosófico el modelo se sustenta en:

“El subjetivismo, el racionalismo y sobre todo en el relativismo el cual sostiene que las cualidades de un elemento provienen de sus relaciones con otras cosas. El mundo no es absoluto, como lo es para los realistas, sino relativo, en relación con la realidad psicológica. Dicho de otra manera, la forma en que percibimos cualquier hecho depende de la situación en su conjunto. Una muchacha poco agraciada, en un grupo de muchachas menos agraciadas, aún puede parecer hermosa, especialmente a medida que pasa el tiempo.”(2)

### **Lo Psicológico**

Se fundamenta en los enfoques cognitivos y la expansión de sus doctrinas, configurándose el marco de referencia que se ha denominado constructivista, sobre la base de las teorías de los siguientes autores:

“Piaget, según Julián de Zubiría Samper logra realizar uno de los aportes más significativos a la psicología contemporánea al demostrar que nuestra relación con el mundo está mediatizada por las representaciones mentales que de él tengamos, que éstas están organizadas en forma de estructuras jerarquizadas y que varían significativamente en el proceso evolutivo del individuo, además, añade Piaget, para explicar cómo conocemos el mundo y cómo cambió nuestro conocimiento de él, acude a dos conceptos centrales: el de asimilación y el de acomodación; por el primero existe la integración de los elementos exteriores a estructuras en evolución o ya acabadas en el organismo y por el segundo se modifican los esquemas teniendo en cuenta la información asimilada, de esto se deriva un carácter constructivo del conocimiento humano.”(3)

---

(2). W.Tamayo. “Módulo de Pedagogía”. DINAMED. Quito, 1998. pág. 23.

(3). Julián de Zubiría. “Los modelos pedagógicos”. Ed. Arcos. Quito, 2005. pág. 45.

Según Tamayo, en el modelo constructivista hace referencia a Liev Vigotsky, psicólogo soviético, comenzó a ser estudiado tres décadas después de su muerte. “Sus teorías del aprendizaje integran las teorías asociacionista y maduracionista al reconocer parte de sus explicaciones; de la primera la existencia de ideas en el mundo exterior en la cultura, al mismo tiempo que se distancia de su consideración de que estas existen en los objetos y por consiguiente puedan abstraerse inductivamente; el maduracionismo reconoce que el individuo es quien realiza el proceso de aprendizaje, pero se distancia de este en cuanto estos conocimientos ya han sido contruidos previamente por el medio social.” (4)

En base de lo citado anteriormente se deduce que el niño, no construye sino reconstruye los conocimientos ya elaborados por la ciencia y la cultura, en dicho proceso el lenguaje hace las veces de mediador.

Otro aporte de Vigotsky es su original teoría sobre la zona de desarrollo próximo la cual proviene de la interrelación establecida entre aprendizaje y desarrollo como interdependientes.

“El concepto de zona de desarrollo próximo designa aquellas acciones que el individuo sólo puede realizar inicialmente con la colaboración de otras personas, por lo general adultas, pero que gracias a esta interrelación aprende a desarrollar de manera autónoma y voluntaria.”(5)

Los tres aportes más significativos de Vigotsky para las teoría constructivista son: primero, que la escuela debe orientarse hacia el mañana; segundo, que reconoce la existencia de períodos cuantitativamente diferentes en el tránsito de un escolar y, tercero, el predominio que le asigna a la formación de un pensamiento teórico abstracto.

David Ausubel contribuye para comprender de mejor manera el aprendizaje, las ideas del aprendizaje verbal Significativo y el aprendizaje social.

Según esta teoría el aprendizaje puede ser repetitivo o significativo según que lo aprendido se relaciona arbitraria o sustancialmente con la estructura cognoscitivista. Se habla así de un aprendizaje significativo cuando los nuevos conocimientos se vinculen de una manera clara y estable con los conocimientos previos de los cuales disponga el individuo.

En cambio,” el aprendizaje repetitivo será aquel en el cual no se logra establecer esta relación con los conceptos previos o, si lo hace, es de una forma mecánica y, por lo tanto, poco duradera.” (6)

---

(4). W. Tamayo. “Módulo de Pedagogía”. DINAMED. Quito, 1998. pág.29.

(5). ISPED. “Módulo de pedagogía”, ISPED “Manuela Cañizares”. Quito, 2000. pág.45.

(6). D. Ausubel. “Psicología educativa”. Ed.Trillas. Barcelona, 1973. pág. 57.

De ahí que su principal aporte a las prácticas educativas sean los mapas conceptuales o instrumentos para representar, facilitar la asimilación y evaluar las relaciones significativas y jerárquicas entre conceptos.

La incidencia de esta teoría puede verse principalmente en la planeación de la enseñanza, en el problema metodológico y no en los propósitos, contenidos o secuencias curriculares aspecto que es muy aplicable en la enseñanza de la música que fundamenta su acción pedagógica en los procesos metodológicos, y que su intencionalidad es potenciar las capacidades y habilidades de los estudiantes lo que constituye su zona de desarrollo real y llevarles a optimizar su zona de desarrollo próximo con el dominio en la interpretación de un instrumento.

### **Lo Sociológico**

Para fundamentar el modelo constructivista, desde el punto de vista sociológico, se propone las siguientes consideraciones generales, que apoyan los principios de cómo se produce el aprendizaje:

- La construcción de aprendizajes significativos y su funcionalidad se facilitan cuando más similitud haya entre las situaciones de la vida real y social y las de la vida escolar.
- El aprendizaje es fruto de las relaciones humanas con el profesor, otros alumnos y el entorno que los rodea.
- El entorno es elemento fundamental que incide en el proceso de configuración de los intereses, expectativas, actitudes y motivaciones, en los conocimientos previos desde el punto de vista cognitivo, afectivo y emocional.
- Los aprendizajes significativos deberán irse construyendo en continua adaptación a una sociedad cambiante y plural para que sean verdaderamente funcionales.

Otro de los elementos a ser considerados en el modelo, en la estructuración de los objetivos, en esta concepción, no son estados a los que hay que arribar, sino orientaciones sobre el camino a seguir, que tienen muy difusas ramificaciones y estados terminales para los sujetos.

De ahí que se expresan en términos de capacidades a desarrollar especialmente en el campo artístico, en particular en la enseñanza del violín, entendiendo a la capacidad no de conductas medibles y observables sino por la posibilidad que el individuo tiene para desarrollar determinadas actividades en un momento dado.

Una misma capacidad puede dar lugar a conductas distintas, no sólo en diferentes estudiantes, sino también en una misma persona en situaciones diversas. Así pues, las capacidades de desarrollo apoyadas en los comportamientos que la persona va desarrollando en todo tipo de situaciones.

“A diferencia de las conductas, estas no son directamente evaluables, generalmente se mencionan cinco tipos de capacidades que deben ser explicitadas en los objetivos:

- Capacidades de tipo cognitivo o intelectual
- Capacidades tipo motriz
- Capacidades de actuación e inserción social
- Capacidades de equilibrio personal
- Capacidades de relación interpersonal “(7)

Estas capacidades deben figurar en forma interrelacionada, es decir no proponerse un objetivo para desarrollar capacidad solo de tipo cognitivo y otro solo de tipo motriz, sino que en todos los objetivos podemos encontrar , varias capacidades, permitiendo un desarrollo integral, en relación si bien en la enseñanza del violín aparentemente se desarrolla la capacidad motriz en mayor proporción, no podemos dejar de reconocer que las otras capacidades tienen igual potencial en los objetivos de su aprendizaje.

Para el desarrollo del currículo de la enseñanza de violín, se debe combinar, el contenido, el procedimiento y la finalidad de estudio es decir los valores y aptitudes que se desarrollan en el alumno durante su estudio.

Por otra parte, el contenido de los objetivos debe tomar en cuenta que la función primordial de la educación es generar sujetos activos, creativos, capaces de defender sus propios puntos de vista y respetuosos de las decisiones colectivas aplicando el sistema democrático que modifica la capacidad de aprender y no la acumulación de saberes. **Aprender a aprender**, es sin lugar a dudas el objetivo más ambicioso e irrenunciable de la educación escolar en este modelo.

Otro de los elementos que se debe tomar en cuenta que en los últimos tiempos se le ha dado mucha importancia en la enseñanza es lo relacionado a las inteligencias múltiples

En la actualidad se hace necesario hablar de la inteligencia emocional la cual se refiere a los valores y actitudes que hacen que una persona tenga autodominio, persistencia, consistencia, capacidad de auto movilizarse con sentido de empatía, capacidad de escuchar y resolver armónicamente los conflictos, además de ser cooperadora y asertiva.

“El desarrollo de la inteligencia emocional es proporcional a crecer en el desarrollo humano, es decir, alcanzar ciertos valores y descubrir el sentido de la vida en lo individual

---

(7). ISPED. “Módulo de pedagogía”. ISPED “Manuela Cañizares”. Quito, 2000. pág. 67.

y en lo social, lo que llevan a afirmar la personalidad, mejora los rasgos del carácter y propicia el acercamiento a los tipos de personalidad que favorecen y estimulan altamente la capacidad de aprendizaje y creatividad en los estudiantes. Afirma que obtener mejores calificaciones nunca ha sido garantía de éxito profesional”. (8)

En el área de la música, se debe potenciar la inteligencia musical, que es propia de los cantantes, intérpretes y músicos, la cual se cultiva por la práctica constante y el desarrollo de las habilidades, mas no por cuestiones de herencia o genética, jugando un papel importante el medio donde se desenvuelve el individuo, por lo tanto la inteligencia musical está relacionada con el entorno musical en que se encuentre, el estudiante, lo que le permitirá una mejor asimilación y potenciando de sus habilidades.

### **La secuenciación**

La triple tipología de los contenidos no supone jerarquización al realizar la secuenciación aunque se recomienda cierto equilibrio entre ellos para el logro de las capacidades explicitadas en los objetivos.

Para secuenciar los contenidos debe tomarse en cuenta como se produce el aprendizaje, mediante el marco conceptual elaborado para que las nuevas informaciones sean correctamente recibidas, es necesario que existan unos conocimientos previos, que se activen a través de los organizadores cognitivos y, así lograr la integración de los nuevos conocimientos en la mente del individuo, esta integración genera una red conceptual.

Todo este proceso tiene carácter cíclico, el último elemento (red conceptual) sería el primero (contenidos previos) del siguiente proceso para el tratamiento de la nueva información sobre el mismo ámbito del conocimiento, toda esta dinámica debe repetirse para cada proceso de aprendizaje significativo.

Esta visión, de cómo se produce el aprendizaje, supone un tratamiento progresivo de los contenidos, yendo de lo más general e inclusive a lo más detallado y específico, de lo simple a lo complejo, estableciendo una permanente relación entre los contenidos, que posibilita su integración en la estructura cognitiva de los estudiantes.

---

(8). D. Goleman. “Teoría social del aprendizaje”. Ed. Educar, Bogotá, 2000.pág 67

Por tanto, dicen, el proceso de secuenciación debe seguir las siguientes fases:

“Las fases del proceso para manejo de contenidos:

1. Partir de un bloque temático, un contenido globalizador o articulador, un hilo conductor, que englobe a varias áreas del conocimiento.
2. Definir las ideas eje de los conocimientos a presentar a los estudiantes, han de ser de carácter general y deben permitir la inclusión de otras ideas menos generales” (9)

### **El método para el aprendizaje**

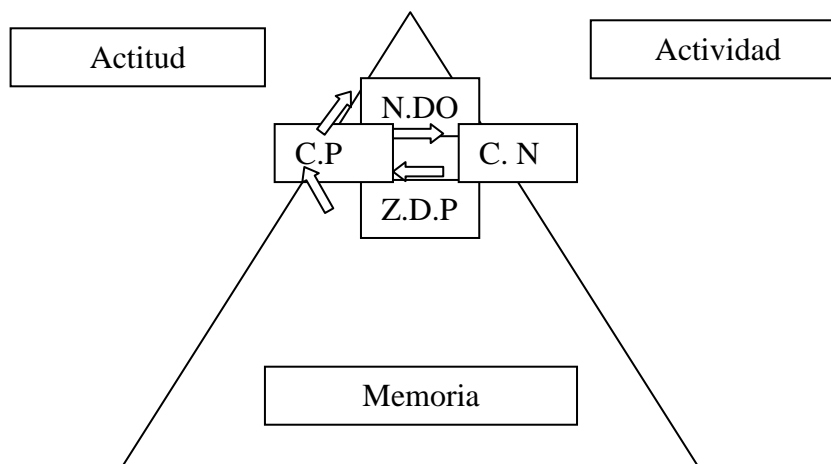
Este enfoque constructivista del aprendizaje no predetermina metodología alguna, ya que son muchas las formas que ayudan a construir el conocimiento en la escuela; pero se debe reconocer la importancia de tener en cuenta algunos principios relacionados con el cómo aprendemos, a la hora de ayudar a los estudiantes en ese proceso; tales como:

- Partir de los conocimientos previos del estudiante (esquemas conceptuales de partida, prerrequisitos)
- Provocar el conflicto cognoscitivo (desequilibrio entre lo que sabe y lo nuevo) como detonante para llegar al aprendizaje significativo.
- Respetar el nivel de desarrollo operativo de los estudiantes (N.D.O). El aprendizaje no es sino un reajuste de esquemas conceptuales de acuerdo con el nivel de desarrollo operativo, este nivel será diferente en cada una de las etapas de los estudiantes, pero la clave está en:
- Lograr el progreso del estudiante a través de la educación de la zona de desarrollo próximo (Z.D.P) que está constituida por los aprendizajes que puede realizar el estudiante con ayuda de otros.
- Desarrollar la memoria comprensiva que es la base de nuevos aprendizajes.
- Recordar que mientras más cosas se conozca significativamente mejor se podrá aprender otras como resultado del crecimiento personal.
- Lograr la actitud favorable al nuevo aprendizaje que surge cuando se sabe que es lo que se va a aprender y para que se va a aprender.
- Realizar frecuentes procesos de autoevaluación, tanto de los estudiantes como de los docentes.
- Tener en cuenta que el estudiante aprende sólo cuando en base a su propia actividad construye el conocimiento.

---

(9). D. Asubel. “Psicología educativa”. Ed. Trillas. Barcelona, 1973. pág. 55.

“Para una mejor visualización de la metodología se la representa en forma grafica a cada uno de sus elementos y su interrelación:



“(10)

En el aprendizaje de un instrumento musical, en el caso específico del violín, los elementos del aprendizaje significativo, son más elocuentes ya que sin una actitud favorable para aprender el instrumento no se produciría un buen aprendizaje y en muchos casos sería nulo, de igual manera la memoria comprensiva es fundamental en la utilización de las notas y la interpretación de las obras musicales complementando con intensa actividad tanto mental como motriz que es la base de los repases en la interpretación del violín

### Lo curricular

Otro de los elementos que se deben tomar en cuenta, en el proceso de aprendizaje es el manejo del currículo como base de la información transmitida y que constituye el nuevo conocimiento, por lo que para, manejar en el modelo constructivista la propuesta curricular se pretende establecer fundamentos en relación de los principios de índole pedagógico, para lo cual se debe tomar los pilares de la educación planteados por la UNESCO; los cuales guían la acción docente en cualquier campo de la educación actual.

“LOS SIETE SABERES NECESARIOS PARA LA EDUCACIÓN DEL FUTURO,

- LAS CEGUERAS DEL CONOCIMIENTO, EL ERROR Y LA ILUSIÓN
- LOS PRINCIPIOS DE UN CONOCIMIENTO PERTINENTE
- ENSEÑAR LA CONDICIÓN HUMANA

---

(10) W. Tamayo. “Módulo de pedagogía”. DINAMED. Quito, 1989. pág. 68.



- ENSEÑAR LA IDENTIDAD TERRENAL
- ENFRENTAR LA INCERTIDUMBRE
- ENSEÑAR LA COMPRENSIÓN
- LA ÉTICA DEL GÉNERO HUMANO.” (11)

Estos saberes dentro de la educación ecuatoriana, se han plasmado en el currículo que se va a enseñar y que se diseña en todas materias o disciplinas, y en el caso de la cultura estética, en la música, en la planificación de los referentes curriculares debe haber los siguientes saberes:

**“Aprender a conocer.-** Es imperativo que el ser humano camine al mismo ritmo que la ciencia y la tecnología demandan, hacer de él un ente que genere cambios con nuevos marcos conceptuales.

**Aprender a hacer.-** Porque es importante el desarrollo de destrezas y habilidades que permitan la adquisición de competencias para enfrentar situaciones nuevas acorde al avance científico–tecnológico.

**Aprender a ser.-** El nuevo milenio exige una combinación de características que hagan de la persona un gran ser humano, producto de valores ético–morales más elevados. El mundo necesita un compromiso de altos perfiles de responsabilidad, legitimidad y autenticidad para consigo mismo, la sociedad, el mundo y con Dios.

**Aprender a vivir juntos.-** Es importante la convivencia armónica basada en la unidad. Aprender a vivir en nuestra realidad pluriétnica, pluricultural y diversidad regional.

**Aprender a emprender.-** Como una respuesta el mundo incierto y competitivo que nos viene, alcanzado un nivel de desarrollo en el pensamiento que se traduce en el pensamiento creativo como instrumento de aprendizaje y realización personal.” (12)

Si se aplica los saberes en la enseñanza del violín tenemos que saber conocer corresponde a la parte conceptual teórica del violín , las notas y su manejo, el saber hacer corresponde a la habilidad de interpretar el instrumento de acuerdo a la metodología que se aplique, el saber ser esta relacionado en la construcción de la personalidad y valores que debe tener un músico tanto como ser humano y como artista , saber vivir juntos esta relacionado con el saber ser y su vida social, y por ultimo saber emprender permite desarrollar la creatividad que es uno de los elementos importante en la interpretación del violín.

---

(11) UNESCO En: Revista *Educación*. Quito, 2000. pág. 34.

(12) CONFEDEC. En: Documentos. “Proyecto Curricular”. Quito, 2009. pág. 23.

### **1.3. Características psicológicas y de aprendizaje de los niños de seis años.**

En el aprendizaje es parte importante el conocimiento del elemento humano para la enseñanza del violín, se debe conocer las características de los niños que van a recibir las clases, por lo que el docente necesita conocer su estado emocional, su desarrollo de capacidades y el nivel operativo y de madurez que tiene los estudiantes, para ajustar tanto el currículo a ser impartido como también la utilización de las técnicas y dosificación de tareas que requieren los estudiante de acuerdo a su edad .

Conociendo que la educación ecuatoriana tiene una base piagetiana, en la cual los procesos educativo formales se dan a partir de los seis años, es indispensable visualizar las características de los niños, y como a esta edad ingresan al conservatorio, los docentes debes saber el perfil psicológico, social, cognitivo y afectivo de estos niños.

Los niños menores de seis años adquieren algunas habilidades cognitivas que les permiten entender el mundo circundante pero siempre presentan algunas limitaciones por lo que el aprendizaje también tiene obstáculos, a partir de los seis años se presentan características más favorables para la enseñanza, ya que en esta etapa hay un cambio funcional de la capacidad de pensamientos, se puede centrar la información en aspectos más relevantes, discriminando de los que son menos importantes.

“Los aspectos que presentan mayor funcionalidad son, la atención más selectiva, mientras los pequeños se distraen con facilidad, pasan de un tema de interés a otro, no respetan las reglas del juego, cambian de actividad y su concentración en una misma tarea es bastante limitada, los niños mayores trabajan con más facilidad en forma independiente pueden seguir una o varias conversaciones y se concentran con más precisión en los aspectos relevantes de un juego o de una tarea “(13)

Conforme avanza la edad los niños son capaces de asimilar mas información, tener control sobre su atención, demuestra interés por lo que quieren y no atienden cuando no presenta características de motivación o significabilidad, en esta edad surgen con mayor fortaleza las manifestaciones mentales los procesos perceptivos, de memoria, y de pensamiento, lo que les permite al docente poder planificar sus actividades, la utilización de conceptos , y la participación activa en grupos para el aprendizaje.

---

(13). Jesús Palacios. “Desarrollo psicológico y educación”. Ed. Alianza. Bogotá, 2002. pág. 333

Un segundo elemento que ayuda al niño de más de seis años a mejorar su aprendizaje es disponer de una memoria más comprensible, la cual utiliza como instrumento cognitivo de aprendizaje, la cual permite almacenar y recuperar información.

En esta etapa se produce momentos de la memoria, las estrategias de memoria, el efecto de los conocimientos sobre la memoria y la meta cognición en la que los niños de seis años despliegan formas más claras para almacenar información y recuperarla, la primera se denomina estrategias de almacenamiento, las segunda de repaso siendo esta la estrategia de mayor importancia en esta edad.

“Es importante resaltar que a partir de los seis años se inicia la formación de una memoria constructiva el cual es un proceso doblemente constructivo que empieza con una representación, interpretación y almacenamiento de las informaciones según ciertas pautas cognitivas y que acaban con una reconstrucción activa e interpretativa de lo almacenado en la memoria, esta construcción y reproducción puede ser procesos autónomos e inconscientes, aunque en parte puede ser procesos consientes y deliberantes, estrategias, a medida que las capacidades de planificación y control de procedimiento de información se desarrollen.”(14)

De esta manera se explica que dentro de la educación especialmente ecuatoriana encontremos que la etapa de escolarización se produce a partir de los seis años, donde se dan características cognitivas para almacenar y procesar información de manera consiente, y al mismo tiempo producir conocimientos como productos de la acción mental cognitiva, permitiendo seguir secuencia y alcance de los contenidos impartidos lo que le favorece para enfrentar mayor complejidad en sus estudios y profundizar la información, esto se aprovecha en el aprendizaje de un instrumento musical para ir subiendo de nivel el conocimiento, la exigencia y la utilización de técnicas mas complicadas y que requieren concentración y practica constante.

### **Desarrollo de la atención memoria y el conocimiento**

Los niños a partir de los seis años disponen de mayor numero de recursos para planificar y utilizar en forma eficiente sus actitudes cuando se enfrentan a un problema, descubren que para pensar bien hay que disponer de todos los datos, hay que controlar las ideas alternativas y que pueden corregir su propio pensamiento y razonamiento, lo

---

(14). CONFEDC. En: Documentos. “Proyecto Curricular”. Quito, 2009. pág. 43.

que les permite detectar sus puntos fuertes y débiles en el pensar y actuar, los cambios que se dan en el pensamiento de estos niños responden a los cambios en la manera de seleccionar y procesar información.

### **Pensamiento operacional concreto**

Otro elemento que sirva de base para el aprendizaje del violín esta en el pensamiento concreto, ya que potencia el contacto con la realidad y como identificar sus componentes dentro de una estructura lógica, y la música sólo puede ser interpretada en cuanto se ajusta a una lógica estructural del pentagrama, lo que es favorecido por el desarrollo evolutivo de los niños, a mayor desarrollo y maduración mejor ejecución musical.

“Los niños de edad escolar despliegan unas capacidades muy importantes para su vida futura como son la lógica y racionalidad que están ausentes en los niños más pequeños por este motivo se argumenta que los niños de más de seis años suelen ser más razonados y argumentados en un tema de interés donde la intuición y la subjetividad se hacen presente en esta edad.” (15)

Con toda la información que anotamos podemos concluir que las personas y docentes que trabajan con niños de seis a siete años deben considerar que ya no son tan niños, sino que van desarrollándose y madurando , pero hay que reconocer que los cambios no son tan bruscos y que se van afianzando conforme va pasando la etapa escolar, además los cambios cognitivos repercuten en los cambios de actitudes y en el comportamiento, ya que entiende de mejor manera lo que se les dice puede seguir instrucciones complejas, son menos ingenuos en el momento de conocer la realidad tiene aficiones más claras estas se pueden usar en el campo artístico, puede describir la realidad y a sí mismos como parte de ella, convirtiéndose esta edad en la antesala de un pensamiento más abstracto y rigurosos para los próximos años .

## **1.4. La enseñanza de la música**

Con todos los elementos que el modelo pedagógico constructivista, proporciona sobre los procesos para la enseñanza de los niños, se puede estructurar, una plataforma teórica pedagógica para realizar una guía metodológica para el aprendizaje del violín.

El violín es un instrumento muy sofisticado en su construcción y aprendizaje, por lo que debemos conocerlo profundamente tanto en su construcción, como en la historia misma, apreciarlo y valorarlo.

---

(15). Jesús Palacios. “Desarrollo psicológico y educación”. Ed. Alianza. Bogotá 2000. pág. 303.

El violín y su proceso de enseñanza aprendizaje para el siglo XIX y la primera Mitad del siglo XX, se circunscribía a dos escuelas predominantes: la escuela alemana y la escuela rusa. Las dos realizaron aportes indiscutibles tanto en la técnica como en la interpretación. De estas escuelas se obtuvieron grandes violinistas con grandes condiciones y excelentes maestros.

El violín por ser una creación humana requiere y debe estar abierto nuevas contribuciones, acordes con los momentos sociales de la historia. En el momento actual los modelos están siendo influenciados por los asuntos locales y la música no puede quedar exenta de aquello. Los grandes modelos globales están dando paso a la inserción de esquemas más cercanos a las diferentes realidades, sin que esto implique una decadencia de grandes modelos, sino más bien de un enriquecimiento de los mencionados.

“El violín como tal aparece en la segunda mitad del siglo XVI, con las mismas características que se lo conoce ahora. En sus inicios fue un instrumento netamente popular, utilizado para tocar en fiestas, bodas o entierros y casi siempre lo utilizaban músicos ambulantes.

El carácter popular del violín se ha conservado hasta nuestros días, se sigue interpretando en la música folclórica de muchos países, como Bulgaria, Rumania, República Checa, Eslovaquia, Hungría, Polonia, Rusia, Moldavia, Ucrania y también en América como en México, y en el Ecuador, en Saraguro.

Se ha comprobado que la paternidad del violín le pertenece a Amati, ya que en 1572, el Rey Carlos IX de Francia envió a uno de sus músicos a Italia para comprar un violín de Cremona, lo que viene a demostrar que los violines cremoneses gozaban de gran fama.

De aquí que la hipótesis del origen cremonés del violín, pueda ser considerada como la más acertada. Parece más que evidente que el violín era desconocido en la primera mitad del siglo XVI.

Otro prueba acerca del origen cremonés es la descripción que da Domingo Angelmi en su libro. El violero, origen y construcción del violín y de los instrumentos modernos de arco. Además del cuadro de Antonio Van Dyck titulado. La virgen con el niño y los ángeles, en el cual está pintado un niño tocando el violín. “(16)

---

(16). Oscar Carreras. “Apuntes sobre el arte violinístico”. Ed. Letras Cubanas. La Habana, 1985. pág.13 y 14

## 1.5 Metodología de la enseñanza

### 1.5.1. Escuelas de violín

#### 1.5.1.1 Escuela italiana de violín



“Italia fue la cuna y el centro del violín en los siglos XVII y XVIII, además de la construcción de este maravilloso instrumento. En esta época aparecieron las primeras escuelas de violín porque era el centro cultural musical del mundo y se empezaron a componer lo que sería repertorio obligado para los violinistas, inclusive en esta época.

En 1645 se publica en Milano el método más antiguo llamado IL SCOLARE PER IMPARARE A SUONARE DI VIOLINO. El autor fue Zanetti, aparecen danzas de Bononcini, donde ya se está anunciando el apareamiento del concierto, solista y relleno.  
“(17)

En Italia aparecieron algunas escuelas de violín y cada una de estas tuvo sus características individuales.

---

(17). Oscar Carreras. “Apuntes sobre el arte violinístico”. Ed. Letras Cubanas La Habana, 1985. Pág. 87

La Escuela Veneciana tiene como representantes a Marini y Farina. El centro del arte violinístico fue Venecia, ciudad muy culta y comercial donde el Arte predominaba, habían muchos violinistas famosos que querían dar a conocer sus puntos de vista, Venecia tenía grandes teatros y tradiciones de fiestas populares, el arte del violín se desarrolla. La técnica de la interpretación se fortalece, aumentándose el diapasón hasta 6<sup>ta</sup> y 7<sup>ma</sup> posición.

Marini hace una obra titulada Romanesca un allegro para violín escrito a la manera lombarda. En esta época no se explotaba la cuerda sol, por razones estéticas, se pensaba que esta cuerda era muy opaca y débil.

Marini hizo además algunas sonatas para violín, melodías y danzas folclóricas. De Farina tenemos Capriccio Stravagante, y algunas cosas virtuosas, además publicó cinco libros de música, conocía mucho de las posibilidades del violín.

La Escuela Bolognesa, el máximo representante sin duda es Arcangelo Corelli y tuvo una importancia predominante con el desarrollo de la escuela violinística italiana, el fin de esta escuela era acercar el sonido a la voz humana, se empieza a utilizar la cuerda sol, se da mucha importancia a la melodía, se acorta el diapasón hasta la 3<sup>ra</sup> posición, en la opinión de los representantes de esta escuela después de la nota mi ya era un chillido, a esta escuela pertenecieron. Vitali, Basan, Torelli.

## NICOLÓ PAGANINI Y LA EVOLUCIÓN TÉCNICA DEL VIOLÍN





La aparición de Paganini. 1782 -1840 en el escenario mundial marcó un hito en la evolución de este instrumento.

Es muy importante decir que hay un antes y un después. Paganini marca el después, el desarrollo técnico, el virtuosismo, la afinación perfecta, el sonido bello, el desarrollo de la mano derecha que antes nunca fue explorado, y no solo para el violín, sino para las cuerdas.

“CORELLI”, fue pionero en la transformación del ensamble instrumental a un solo instrumento.

“BACH”, fue el padre de la polifonía, con las sonatas y partitas.

“VIVALDI Y TARTINI”, reflejan el conocimiento técnico en el violín. En este período se avanza mucho en la técnica del violín. Pero con Paganini, la técnica se desarrolla tanto, evoluciona tanto con la agilidad de la mano izquierda, mano derecha, que era desconocida en ese momento, arco que hasta ahora, han pasado dos siglos y tocar las obras de Paganini es un reto.

PAGANINI fue influenciado principalmente por LOCATELLI y DURANOWSKI. Cuando Nicolás estudió en Parma, le gustaba tocar los 24 caprichos de Locatelli.

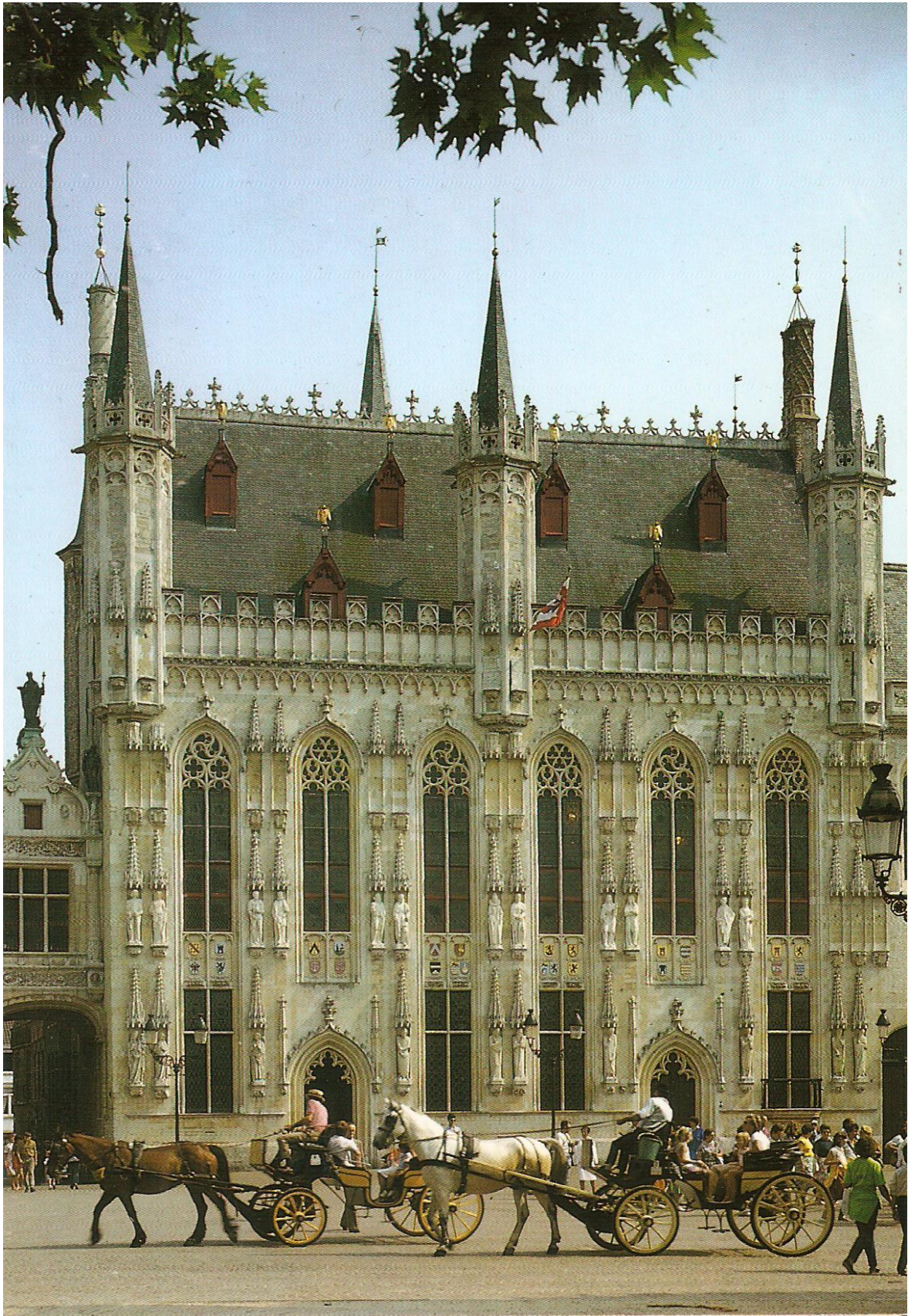
Estos caprichos estaban titulados “El arte de la nueva modulación, o el arte del nuevo estilo”, en estos caprichos hubo muchas innovaciones y después fueron olvidados. Después aparece en escena un alumno de VIOTTI, DURAND violinista célebre por sus armónicos y pizzicato en la mano izquierda (showman), este violinista dejó mucho de lo que hoy es Paganini, Nicolás, popularizó estas técnicas. Él inventó no sólo el staccato y pizzicato, dobles armónicos, acordes de cuatro voces, trinos con pizzicato, combinación arco y pizzicato, saltos de 1ra a 4ta cuerda etc. Experimenta con arcos de diferentes tamaños, lo que causaba la risa y mofa de la gente, pero cuando lo escuchaban, la risa se transformaba en asombro.

La flexibilidad en la técnica que tenía, Paganini era increíble, incluso se le montaron muchas leyendas. Otra cosa que se piensa influyó fue su enfermedad “síndrome marfán” Elefantismo, se piensa que las excepcionales habilidades eran ocasionadas por esta, cosa que no es tan cierta, ya que Paganini tenía oído absoluto y estudiaba de 10 a 12 horas diarias (mucho trabajo).





1.5.1.2. *Escuela belga de violín*





Uno de los representantes es Charles de Beriot, 1802-1870, violinista, pedagogo por excelencia y jefe de la escuela belga de violín, que dio tantos violinistas celebres como. Vieuxtemps, Ysaye. Estudio en Bélgica y París, allí fue alumno de Viotti. “Su forma de tocar era suave y lírica y esto gusto mucho a los franceses que en ese tiempo acababan de pasar las guerras de Napoleón y su manera romántica de tocar impacto a los galeses”. (18)

La interpretación de Beriot como sus obras estaban muy relacionadas con la escuela francesa, de la cual el representante principal era Viotti, pero el agregó nuevas formas románticas.

“A Beriot pertenece “L'Ecole trasendente du Violon”. Escuela trascendental de Violín, que constaba de tres libros con 60 estudios, además escribió 10 conciertos para violín, 46 duetos para violín y piano etc. “(19)

El método de Beriot era el canto de las melodías al oído, decía que cuando un alumno empezaba a estudiar el violín lo más difícil era el solfeo, y el no tener que leer las notas le permitía estar totalmente concentrado en el instrumento, según Beriot el solfeo ayuda cuando la persona comienza a oír lo que ven sus ojos y los ojos a ver lo que oye el oído. Otro de los fundadores de esta escuela es Henri Vieuxtemps, 1820-1881. Trabajó en San Petersburgo Rusia en los teatros imperiales, estudió en Bélgica y se formó bajo la tradicional escuela francesa de Viotti con la misma corriente romántica, la mayor parte de sus obras son romántico virtuosas, basadas en las formas clásicas. Vieuxtemps escribió cinco conciertos de violín, dos conciertos para violoncello, fantasías, sonatas conciertos, etc., se dedicó mucho a la pedagogía, dio conciertos como solista y difundió mucho la música de cámara con cuartetos.

La escuela de violín belga, abrió nuevos caminos en la pedagogía del violín, y dio una importancia al desarrollo musical del violinista.

La escuela belga se fundamentaba en el principio de tocar suave y líricamente.

Sentir motivos y frases como una línea de desarrollo musical.

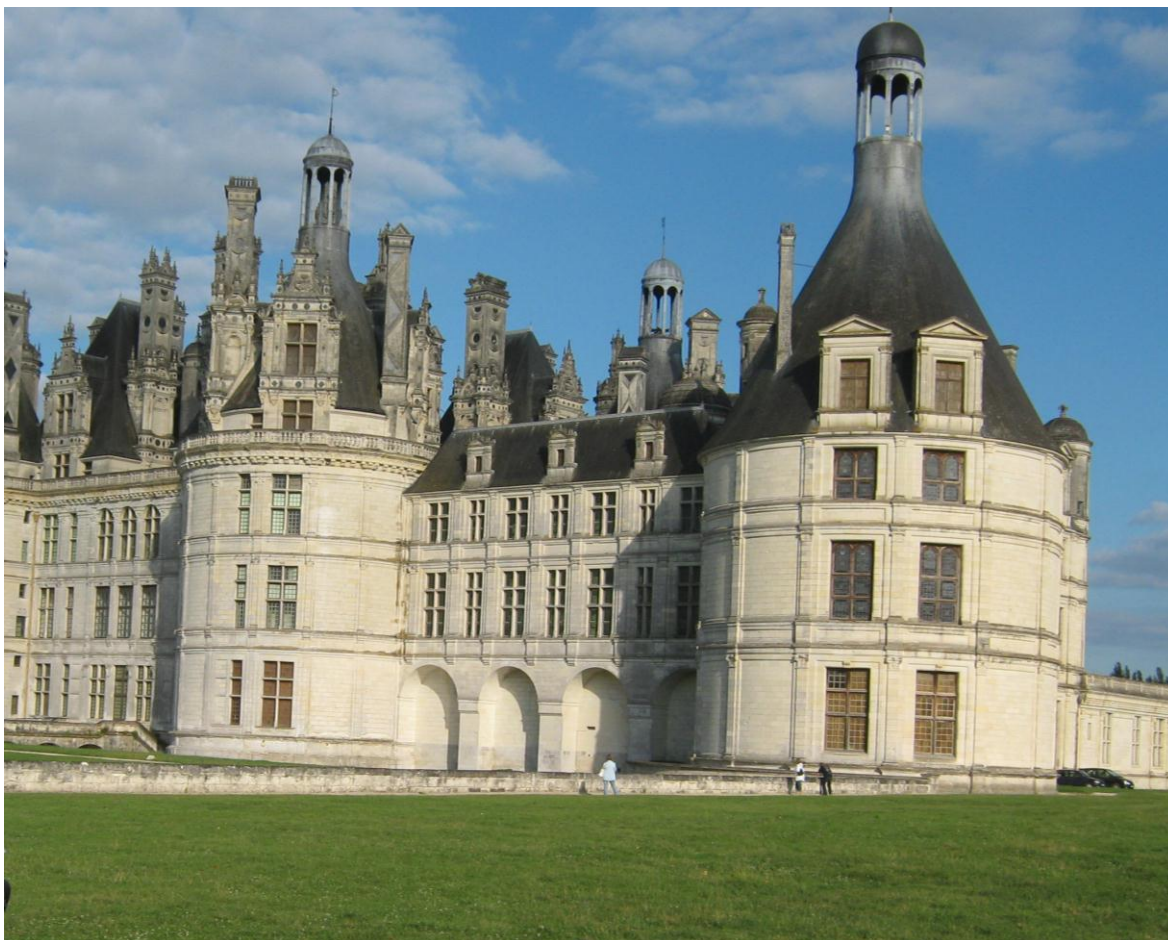
---

(18). Oscar Carreras. “Apuntes sobre el arte violinístico”. Ed. Letras Cubanas.

La Habana, 1985. Pág.90.

(19). Ibíd. Pág.90.

### 1.5.1.3 *Escuela francesa de violín*



Uno de los más grandes representantes de la escuela francesa es Henryk Wieniawsky, celebre violinista y compositor 1835-1880. Un romántico virtuoso, en su manera de tocar se podía apreciar un fuerte temperamento con gran elegancia y talento único, mucha musicalidad, fantasía, improvisación y efectos de, gran emotividad.

Su método de enseñanza era influido por su romanticismo y no era sistemático al impartir sus lecciones, decía a cada alumno lo que tenía que hacer siempre mostrando con el violín. No era un pedagogo por excelencia, pero era un gran solista que hizo conocer su arte por todo el mundo.

Lo más trascendental de su obra son los dos conciertos para violín y orquesta, leyenda, etc. En su música encontramos muchos temas folclóricos polacos.

Además hay un concurso de violín en Polonia en honor a su arte de interpretar el violín y a su obra, además que fue un embajador cultural de su país Polonia.

Otro de los grandes representantes de esta escuela es Martín Meliton, más conocido en el mundo artístico por Pablo de Sarasate. 1844-1908. El Paganini Español, en su honor hay una Orquesta Sinfónica en España que lleva su nombre, a los 10 años tocó en el Palacio Real de Madrid y la reina le regaló un violín marca stradivari y además una beca para estudiar en París.

Martín Meliton abrió un nuevo horizonte para los violinistas, un gran violinista y pedagogo como Ysaye decía, él nos enseñó a tocar afinado. Era un músico fenomenal se decía en la época que cuando tocaba no se escuchaba ningún ruido provocado por el arco, por la resina, que sus movimientos eran totalmente libres, se afirmaba que el movimiento perfecto del arco y su distribución era la clave para el sonido perfecto. Cogía el arco con todos sus dedos y obtenía un sonido realmente bello.

Ayer en el libro, Mi larga vida en la música, decía que Sarasate podía dejar de tocar meses enteros el violín y que cuando volvía a tocar, lo hacía con una maestría y naturalidad que parecía que había tocado ayer.

Sarasate era considerado como el más grande violinista de la segunda mitad del siglo XIX.

De Sarasate tenemos varias obras como. Aires gitanos, Fantasías sobre Carmen de Bizet, Introducción y Tarantella, Danzas populares españolas etc.

Sarasate hizo la primera grabación de un violinista en el mundo grabando. Preludio en Mi mayor de Bach y la Introducción y Tarantella de su autoría.

Es necesario destacar que en todas las escuelas, a excepción de la italiana los fundadores fueron grandes violinistas y pedagogos extranjeros.

#### 1.5.1.4. Escuela de violín alemana



Joseph Joachim (1831-1907) fue el mas grande representante de la escuela alemana tenía una filosofía de nunca estudiar con sus alumnos en la clase, escalas ni estudios, esto debía servir solo como calentamiento fuera de clase, a veces pedía alguno de sus alumnos tocar un capricho de Paganini.

Le gustaba escuchar el concierto de Shpor N° 8, el concierto de Ernest.

Joachim no se fijaba en detalles técnicos, él siempre estaba parado con su violín bajo el brazo para mostrar maravillosamente lo que pedía.

El decía que “el violinista debe tocar con una sonrisa, decía además que el profesor no podía dar al alumno un concierto que él no podía mostrar o tocar.

Joachim fue el pilar principal de esta escuela, que parten desde David, Spohr, Rode, Kreutzer, etc. La base de su escuela eran los conciertos de Viotti N° 22, los conciertos de

Kreutzer, Rode, Spohr, Mendelssohn, Bach, Mozart, Paganini y Ernest“. (20)

Joachim escribió algunas obras, tres conciertos de violín, el más popular, concierto sobre temas húngaros.

“En sus últimos años trabajó con sus alumnos en las redacciones de las partitas de Bach y en los cuartetos de Beethoven, además fue muy importante en la vida de Brahms, ya que era un desconocido musicalmente. “ (21)

Joachim fue el fundador de la real academia de Berlín, primer violinista en hacer una grabación para, la Duth Gramophone. Tocó en el mejor cuarteto de Europa de los hermanos Muller.

Hizo las cadencias de algunos conciertos, Mozart, Beethoven, Brahms. La pedagogía de Joachim estaba relacionada académicamente a los principios artísticos de la educación de sus alumnos y creó un método que se basaba en el fundamento del desarrollo técnico y artístico del alumno. Recomendaba perfeccionar el oído musical y la práctica del solfeo.

Otro de los representantes de la escuela alemana es Flesch (1873-1944) organiza, sistematiza el desarrollo técnico del violín sin dejar pasar por alto un solo detalle. Esta escuela plantea una forma extremadamente racional con resultados excelentes.

La escuela alemana es muy importante ya que dio muchos violinistas extraordinarios como Shnaider y An Sophy Muter.

Esta escuela fue pionera en el desarrollo orquestal, con la Filarmónica de Berlín.

---

(20). Oscar Carreras. “Apuntes sobre el arte violinístico”. Ed. Letras Cubanas.

La Habana, 1985. Pág.79.

(21). Ibid. Pag.79.



#### 1.5.1.5. *La escuela rusa*



Leopold Auer. 1845-1930 es el más grande representante de la escuela rusa, se basaba en el principio de que "el violín debe cantar. Inculcaba a sus alumnos antes de tocar, solfear la partitura y cantar. El Canto en el violín era fundamental para poder interpretar,



formó a grandes violinistas como Heifetz, Tsimbalist, Elman, Poliakin, etc. La Escuela Norteamericana es la continuación de la Escuela Rusa ya que Auer emigró a Estados Unidos y trabajó como pedagogo después de la Revolución de Octubre en 1917.

La Escuela Rusa desarrolló una concepción completa entre música y técnica. No hay práctica dissociada de la música en consecuencia, Una escala tiene que ir acompañada, de una canción, un estudio, un concierto, un capricho. Este concepto hace que el violinista no se rija estrictamente a la técnica sino a lo música y es muy importante ya que el pobre violinista no tiene que pasar horas y horas tocando estudios y escalas sino disfrutando de la música. Lo más importante de su labor como pedagogo fue desarrollar en el alumno un gran interés en el conocimiento del contenido artístico de cada obra.

En su libro “Mi escuela de violín”, Auer decía:

“La música necesita de la declamación, interpretación sujeta a la completa comprensión y conocimiento de la obra. Uno debe conocer la obra y hacer comprender al público lo que quieres decir “. (22)

Auer también decía:

“Presten oído a su propia interpretación. Toquen la frase o el pasaje de distintas maneras, hagan los cambios de posición, cambien la expresión, toquen más fuerte o más piano, mientras no encuentren una interpretación natural. Basensen en su propio instinto musical “. (23)

Abraham Yampolsky, Yuri Yankilievich, P. Stoliarsky, estos grandes maestros y pedagogos fundaron la escuela soviética, que es la misma escuela rusa, pero que cambió de nombre con la formación de la Unión Soviética en 1917. Yanpolsky y Yankilievich trabajaron en el conservatorio de Moscú y Stoliarsky profesor de David Oistrach en Odesa. Los alumnos de Yanpolsky se destacaban por la maravillosa libertad de movimientos, sonido brillante y profundo y gran virilidad al tocar, Yanpolsky no permitía que sus alumnos perdieran su individualidad, educaba la comprensión y la imaginación en el momento de tocar el violín.

---

(22). Lev Raaben. “Historia del arte violinístico ruso y soviético” Ed. Música.

Moscú, 2006. pág.89.

(23). Ibíd. Pág.89

## **CAPÍTULO II**

### **LA PROPUESTA**

**GUÍA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLÍN DEL  
NIVEL INICIAL, PARA NIÑOS DEL PRIMER AÑO DEL  
CONSERVATORIO DE MÚSICA DE LOJA “SALVADOR  
BUSTAMANTE CELI**

**Quito – 2012**

## 1. PRESENTACIÓN

En la enseñanza de educación musical en la actualidad, los docentes encargados de esta labor se han interesado en conocer y aplicar estrategias didácticas que potencien la enseñanza de un instrumento musical, que mejore el aprendizaje, pero en la mayoría de los casos se aplican metodologías de repetición, lo que trae como consecuencia que se presentan dificultades en el aprendizaje, y mucho más en un instrumento que requiere habilidades y concentración especial como es el violín.

El pensamiento pedagógico actual se ha preocupado de analizar los procesos de aprendizaje por lo cual se proponen una serie de teorías y trabajos didácticos que pretenden responder, de una manera efectiva a esta problemática, que ayuden a los interesados en conocer y aplicar estrategias didácticas, que potencien la enseñanza de un instrumento musical mediante la aplicación de metodologías participativas, se mejore el aprendizaje, que en su mayoría de casos es monótona y rígida.

Para aportar a los procesos didácticos en la enseñanza del Violín, se ha estructurado una guía metodológica en la cual se desarrollan talleres pedagógicos, que en base de ejercicios técnicamente diseñados, permite ir avanzado en la enseñanza del instrumento de acuerdo a las etapas evolutivas de los estudiantes y los procesos de los métodos a ser aplicados.

La guía está estructurada en dos proyecciones, una para los docentes dándoles, instrucciones y apoyos didácticos para la enseñanza y la otra para los estudiantes, con los talleres para el desarrollo de la habilidad de interpretar el violín.

Esta Guía está dedicada a los estudiantes del Conservatorio de Loja, una de las Instituciones musicales más famosas del país.

Es importante reconocer que el niño lojano desde su nacimiento se ve rodeado de arte, música, pintura, literatura y otros campos, más siendo de gran influencia autores como Benjamín Carrión, Pablo Palacios, Pío Jaramillo Alvarado en la literatura, en la pintura Kighman, Mora, Villamagua, en la música, Salvador Bustamante Celi, Segundo Cueva Celi. Edgar Palacios, Camilo Luzuriaga etc. Son maestros que viajaron para estudios o trabajo a diferentes partes del mundo, especialmente a Europa y Estados Unidos dió como resultado el desarrollo de las artes en esta ciudad. En Loja es muy común ver en la calle a un niño con un instrumento, generalmente violín. Cabe anotar que la mayoría de los niños han estudiado en el conservatorio, algunos se dedicaron y continuaron profesionalmente y otros como formación integral; también es un hecho conocido que en las casas lojanas no falta un violín, una guitarra o un piano y que estos instrumento no sólo sirven de adorno, sino que son interpretados regularmente.

A partir de la llegada desde Europa del destacado maestro Edgar Palacios, formador de juventudes, el conservatorio de Loja se convirtió en un centro de formación profesional. Palacios trajo a Loja a 14 profesores de diferentes nacionalidades, entre ellos rusos, armenios, rumanos, búlgaros, chilenos, peruanos etc. quienes dejaron escuela y elevaron el nivel de sus alumnos, que posteriormente empezaron a salir con becas a estudiar en el extranjero para completar su formación, muchos de ellos trabajaron o están trabajando en Europa. Es muy interesante que todas las clases sociales entraran en este proceso, ya que anteriormente la música no era considerada una profesión.

## **2. INSTRUCCIONES**

### **2.1. Instrucciones generales para la utilización de la guía, por parte del docente**

- Para el nivel inicial el horario del taller consistiría en dos horas de clase semanales.
- La guía está constituida por elementos que permite al docente ir desarrollando su enseñanza en una forma organizada y sistemática, se inicia con un pre test que pretende sacar a flote los conocimientos previos de los alumnos, para que sirva de enlace con el nuevo aprendizaje
- El docente debe aplicar un pre test, lo que le permitirá identificar sus lagunas en la nueva destreza musical.

### **2.2. Recomendaciones didácticas para los docentes**

- 1.- El profesor debe tocar en la clase.
- 2.- Debe tener diferente material de trabajo.
- 3.- Debe estimular, para que el niño se desenvuelva por sí mismo.
- 4.- Debe tener un método para resolver los problemas.
- 5.- Debe acostumbrar al niño a una clase colectiva, con los compañeros y en público, que pueden ser padres, familiares, amigos etc.
- 6.- Debe programar tareas para la casa.
- 7.- Debe organizar conciertos, recitales, presentaciones, concursos, en los que el niño participe, sean estos, en conjunto o como solista.

- 8.- Debe hacer compartir las clases de los alumnos, con alumnos más adelantados, o de cursos superiores.
- 9.- Debe hacer escuchar CDS y ver videos de los grandes Maestros.
- 10.-El profesor debe ocasionalmente dejar que los alumnos escojan el repertorio.
- 11.-La manera de trabajo del Profesor tiene que ser clara y emotiva.
- 12.- Debe hacer una descripción de los estudios y canciones.

### **3. ESTRUCTURA DE LOS TALLERES**

#### **EL TALLER I**

Dura seis meses durante el cual se debe trabajar en:

La postura y posición correcta. Los alumnos deben tener conocimiento sobre su instrumento y la manera correcta y relajada de tocarlo para prevenir problemas físicos futuros. Desde un principio los alumnos tienen que trabajar en la calidad del sonido. Un sonido afinado es la base de una buena interpretación.

Se trabaja a continuación las técnicas elementales del instrumento, los ritmos básicos, se introducen los nombres de las notas y las bases de lectura musical, mientras se toca las melodías fáciles al unísono.

Se debe introducir en el repertorio el estudiar las melodías ecuatorianas y latinoamericanas. Para motivar más a los alumnos se puede trabajar canciones populares del momento, adaptándolas para el nivel apropiado.

El profesor tiene que sugerir a los alumnos escuchar música en casa, facilitando la lista de obras musicales apropiadas para este fin. Los alumnos, además participar en los conciertos, asistir regularmente a las presentaciones de otros grupos musicales como adición importante en la formación de su propio criterio musical.

#### **EL TALLER II**

Con duración de seis meses constituye la continuación inmediata del inicial. Se desarrolla en el mismo horario y en adición al contenido del nivel inicial el que se sigue perfeccionando, se trabaja nuevos conceptos. Se debe establecer una rutina de calentamiento a base de cuerdas al aire, escalas y ejercicios, que se tocan en conjunto. La rutina se puede enriquecer con variaciones rítmicas del ejercicio. Siempre debe tomarse en cuenta el trabajo continuo para el mejoramiento progresivo de la calidad del sonido. Las bases del concepto de la interpretación deben ser introducidas por el profesor y discutidas con la activa participación de los alumnos. La interpretación tiene que ser homogénea y ser comprendida y aceptada de la misma forma por todos, así como los

diferentes roles de las partes de un ensamble, por ejemplo la melodía y el acompañamiento. La dinámica y el fraseo forman parte importante de una buena interpretación. Los alumnos tienen que escuchar uno al otro y concebir la idea de un ensamble de iguales y no de solistas y acompañantes.

#### **4. INSTRUCCIONES PARA LA UTILIZACIÓN DE LA GUÍA**

Para la utilización de la guía en cada unidad de trabajo debe seguir los siguientes pasos

a) REVISAR. Consiste en dar un vistazo de todo el texto, reconocer sus partes con el fin de lograr una visión general de la temática.

b) LEER. Lectura rápida de la lección didáctica para encontrar de qué se trata el ejercicio y las partes que tiene, esta primera lectura le ayudará a centrarse en lo que va a estudiar.

c) SUBRAYAR. Poner una raya debajo de las palabras, o un círculo en la música, frase o datos que contengan, según su criterio, lo más importante, o lo mas difícil; es un método para facilitar el estudio, con sólo leer el subrayado, o el círculo debe entender lo fundamental o lo difícil. Este subrayado, o círculo, debe ejecutarlo luego de leer comprensivamente el texto.

d) EJECUTAR. Cada uno de los ejercicios e indicaciones que se da en la guía teniendo en cuenta el apoyo del docente instructor, de la misma manera haga preguntas de lo estudiado a manera de control de información.

e) REPASAR. El repaso es ante todo un auto contro,l una comprobación de si lo estudiado ha sido asimilado.

A continuación encontrará el desarrollo de dos talleres didácticos en unidades de información, constituidas por la conceptualización, los objetivos, los fundamentos musicales, las recomendaciones metodológicas para su uso en el aula, y un ejemplo práctico de la técnica.

## **5. TALLER PARA LOS ALUMNOS DEL CONSEVATORIO NIVEL INICIAL**

### **5.1. Taller I. Primer semestre**

#### **ORGANIZACIÓN**

El primer taller se ejecutará durante 24 semanas el I Semestre.

Dos horas semanales de clases.

Total de horas en el I Semestre, 48h.

#### **OBJETIVO DEL TALLER**

Iniciar al estudiante en el conocimiento del instrumento, mediante la identificación de sus partes y valorar su interpretación dentro de la música.

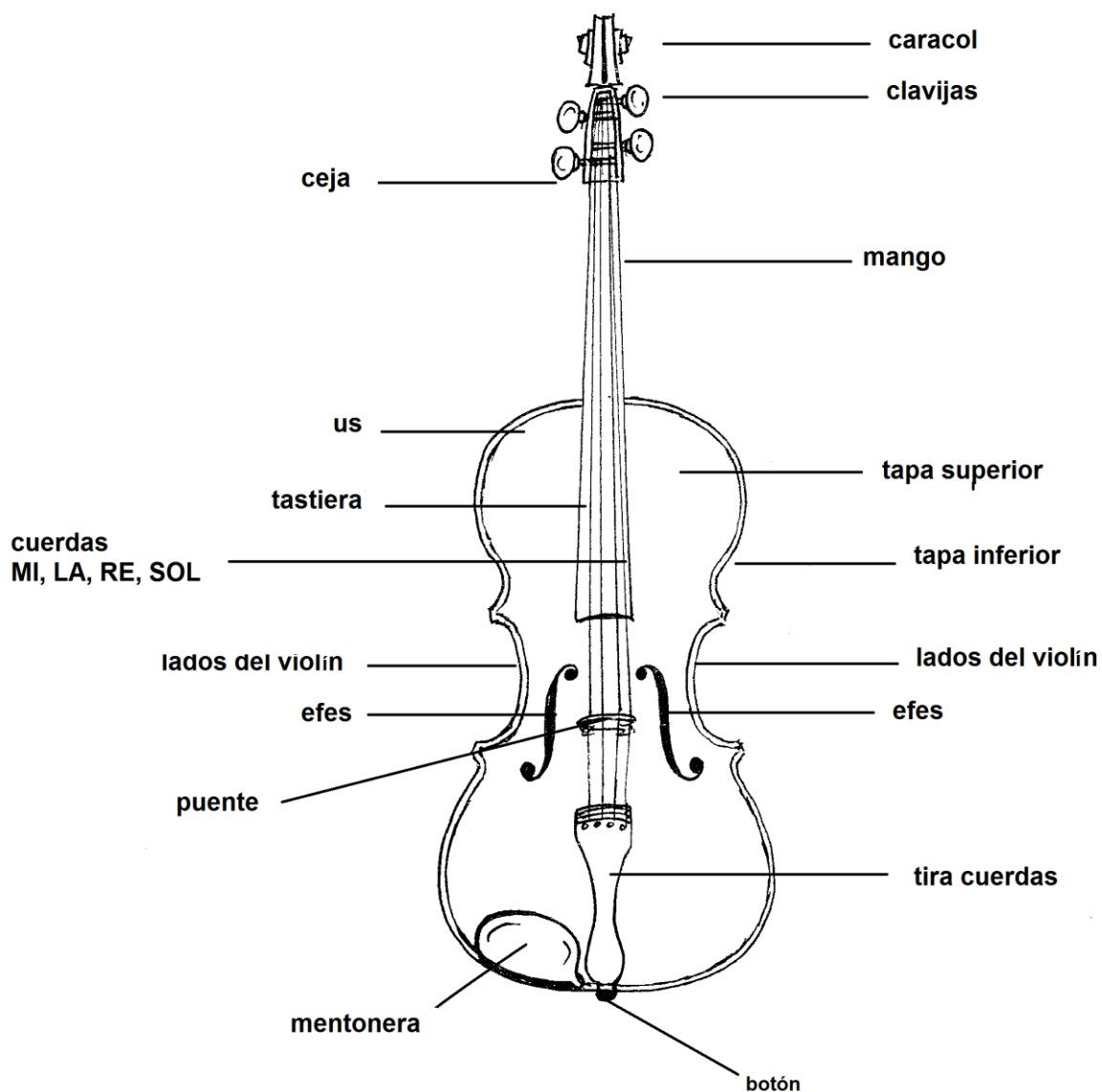
#### **CONTENIDOS**

##### **CONCEPTOS BASICOS**

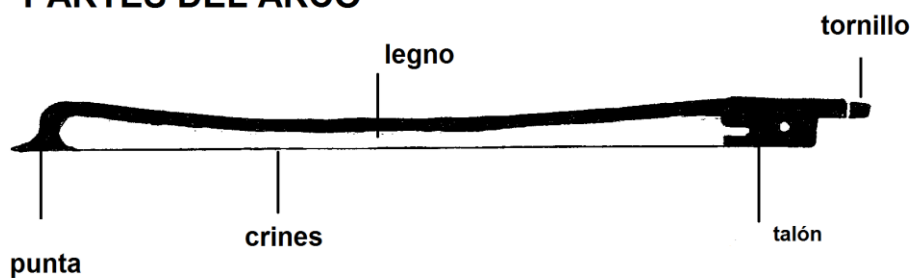
- Fundamento Básicos.
- Ilustraciones del Violín y el Arco.
- Ilustraciones de cómo colocar el violín y el arco.



## 1. CONOCIMIENTO DE LAS PARTES DEL VIOLÍN



### PARTES DEL ARCO



1. Caracol
2. Clavijas
3. Ceja
4. Tastiera
5. Mango
6. Tapa superior
7. Tapa inferior
8. Us
9. Lados del violín
10. Efes
11. Puente
12. Tiracuerdas
13. Mentonera
14. Botón
15. Cuerdas

Nombre de las cuerdas. MI, LA, RE, SOL

## 2. CONOCIMIENTO DE LAS PARTES DEL ARCO

1. Punta
2. Crines
3. Legno
4. Talón
5. Tornillo

### 3. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLÍN

#### POSICIÓN DEL VIOLÍN



Pararse libremente relajado, sin ningún tipo de tensión sobre las dos piernas, los pies deben estar abiertos a los costados para mantener el peso y el equilibrio del cuerpo, en relación a los hombros.



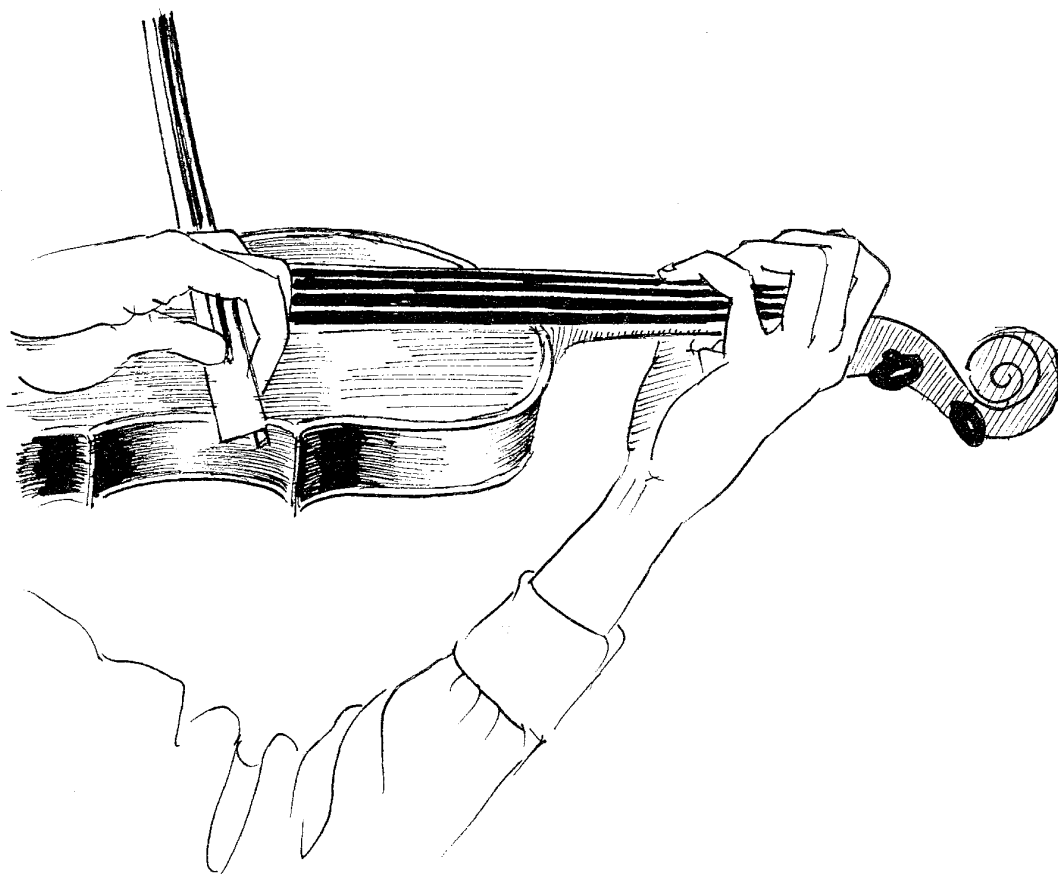
El violín debe estar colocado sobre el hombro izquierdo ayudado por un resonador y el mentón debe estar colocado sobre la mentonera suavemente inclinada.

Las partituras o libros deben estar colocadas al frente de los ojos, la posición del violín horizontal y un poco a la derecha.

Los hombros no deben subirse.



## POSICIÓN DE LA MANO IZQUIERDA

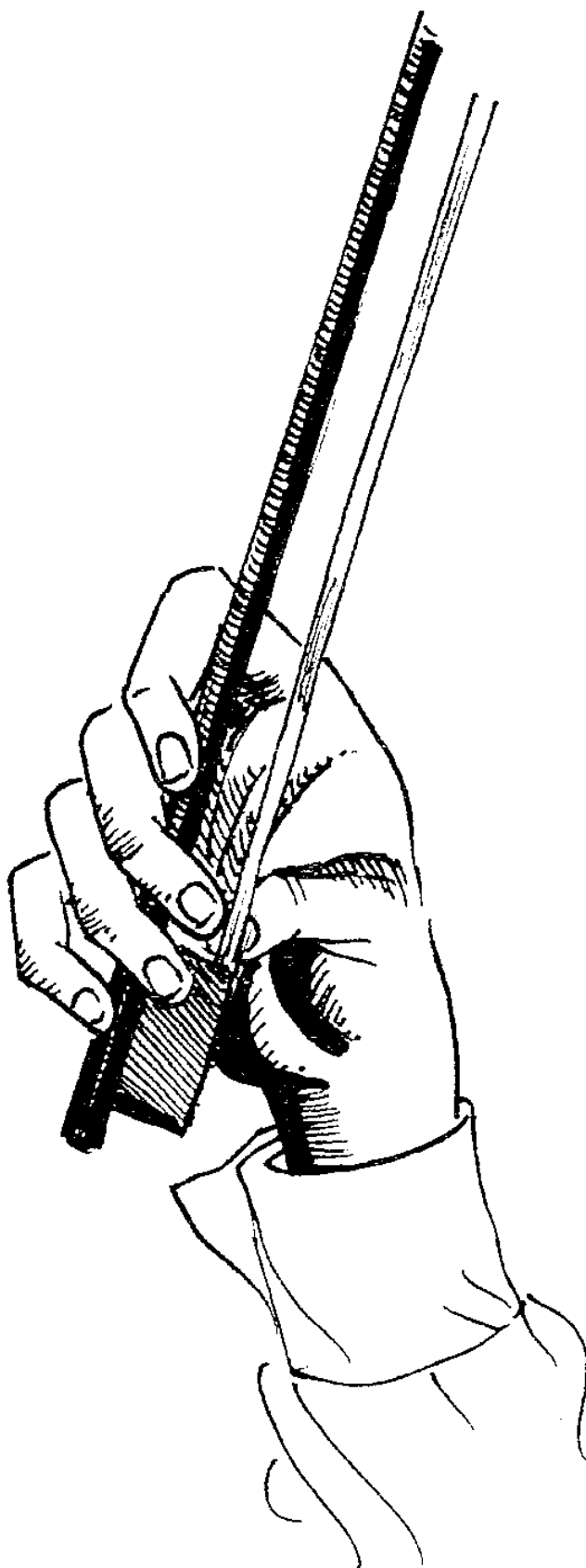


La posición de la mano izquierda debe ir en el mango, el dedo pulgar debe estar al frente de los dedos 1<sup>o</sup>. y 2<sup>o</sup>. formando una V debajo del mango.

Los dedos deben colocarse sobre las cuerdas medio doblados y sobre la mitad de las yemas.

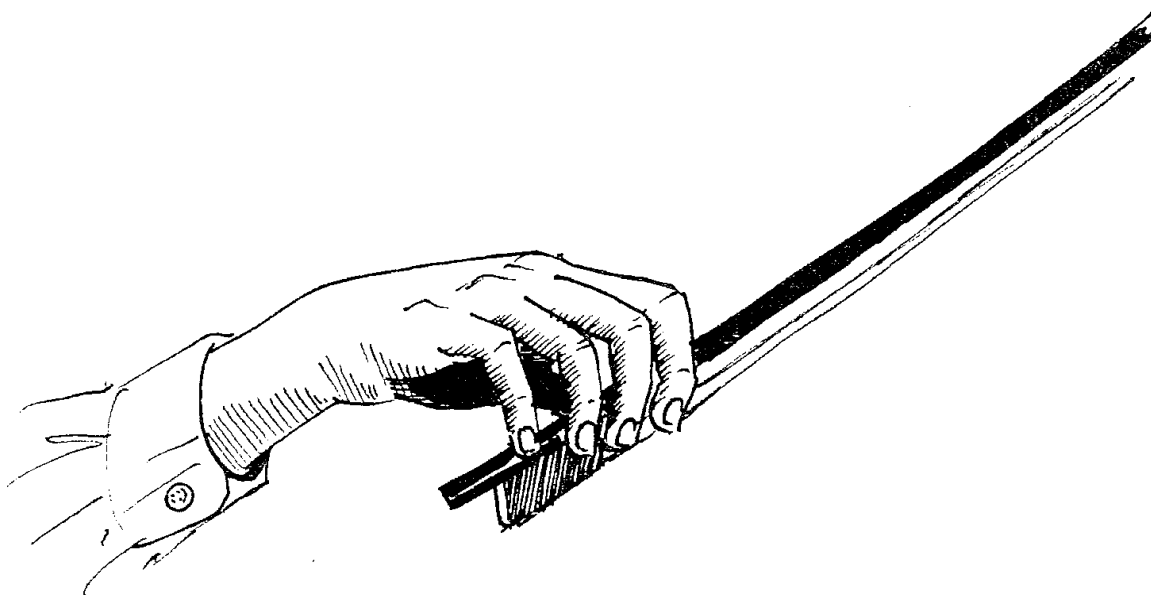


## POSICIÓN DE LA MANO DERECHA (ARCO)



El arco se debe coger con todos los dedos de la mano derecha, totalmente libre.





El dedo pulgar formando una U, cerca al talón y en la madera del arco, los demás dedos en forma doblada sobre el legno del arco. El tercer dedo debe estar al frente del dedo pulgar, casi junto al 4º. y el 1º. y 5º. deben estar separados. No es aconsejable presionar demasiado el legno.

## MOVIMIENTO DEL ARCO SOBRE LAS CUERDAS ABIERTAS

El arco debe pasar paralelo al puente justo en el centro, entre la tastiera y el puente.

No asentar mucho el arco especialmente en la parte baja cerca al talón.

Escuchar con mucha atención la calidad del sonido.

## DISTRIBUCIÓN CORRECTA DEL ARCO

Tocar la canción “Lluvia de Otoño”, autor T. Zajaryina, (pág.58, N°.1).

Tocar la canción “En el Amanecer”, autor E.Tilicheyeva, (pág.59, N°.2).

Tocar los ejercicios No.3 de K. Fortunatov:

a) En el centro del arco, b) En la punta del arco, c) En el talón del arco, (pág. 60, No.3).

## EJERCICIOS DE APLICACIÓN

Ejercicio N°.4 en cuerdas al aire de K. Fortunatov (pag.61, N°.4).

Tocar la canción tradicional rusa “Como van nuestras amigas” (pag.62, N°.5).

Tocar blancas y negras y dividir el arco correctamente, todo el arco para las blancas y mitad del arco para las negras, debe hacerse del talón a la mitad y de la punta a la mitad: tocar la canción tradicional rusa “El Conejo”, para practicar dobles cuerdas. (pág.65, N°.9) y ejercicios de K. Fortunatov (pag.63, N°.7). Estos ejercicios son aconsejables para la distribución correcta del arco.

Practicar ejercicio de K. Fortunatov en la cuerda Re y La para los 4 dedos, 1<sup>ro</sup> tocar en pizzicato y luego con el arco (págs.66-67, N°.10, 11).

Tocar canción “El Gallito”, autor K. Fortunatov, (pág.69, N°.13).

Ejercicios para las cuerdas Sol y Mi para los 4 dedos, autor K. Fortunatov, (pág.70, N°.14, 14<sup>a</sup>). Estos ejercicios y canciones son aconsejables para colocar correctamente los dedos de la mano izquierda.

Tocar las canciones para practicar y asegurar lo antes aprendido:

W.A. Mozart “Allegretto”; L. Seagal “El niño estudioso”; K. Fortunatov “Corcheas” (págs. 71-72, N°.15-17).

## **5.2. Taller II. Segundo semestre**

### **ORGANIZACIÓN DEL TALLER**

El 2<sup>do</sup> taller se ejecutará en 24 semanas, II. Semestre

Dos horas semanales de clases

Total de horas 48h. II Semestre

### **OBJETIVO DEL TALLER DIDÁCTICO**

Establecer una rutina para reafirmar los conocimientos a base de tocar canciones, estudios, ejercicios y escala que ejecuta el estudiante, lo que le permita enriquecer con variaciones rítmicas el ejercicio.

### **CONTENIDOS**

Posición de la mano izquierda

Coordinación de las dos manos

### **ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS**

Practicar la posición del violín

Ejercicios de aplicación

Ejercicios estudios escalas canciones

### **PROCEDIMIENTOS**

En el II Taller continuamos con el trabajo del desarrollo musical del niño, aparecimiento de sus capacidades artísticas, de composición e improvisación, y acostumbremos al niño a tocar en concierto.

Continuamos con el trabajo de la técnica, reafirmando la posición de los cuatro dedos, utilizamos las figuras musicales negras, blancas, redondas, corcheas, semicorcheas. Ligados de dos, cuatro notas, aparición del acento, ligado con punto etc. Ejercicios rítmicos, nuevos compases, nuevas fórmulas rítmicas, marcha, mazurca, minueto, bourre, vals, etc.

Continuamos trabajando con la estructura de las canciones. Formas, motivos, estructura de la melodía. Introducimos formas simples de armonía y polifonía frases etc.

De acuerdo con la capacidad del estudiante el profesor puede elegir el repertorio a ser utilizado en el taller, para lo cual se recomienda la aplicación de las canciones, ejercicios, estudios, escalas, que se encuentran en el anexo de este trabajo.

.

## ANEXO:

### PARTITURAS MUSICALES

1. T. ZAJARYINA. <i>"LLUVIA DE OTOÑO"</i> .....	51
2. E. TILICHEYEVA. <i>"EN AL AMANECER"</i> .....	52
3. K. FORTUNATOV. <i>EJERCICIO</i> .....	53
4. K. FORTUNATOV. <i>EJERCICIO</i> .....	54
5. CANCIÓN TRADICIONAL RUSA <i>"COMO VAN NUESTRAS AMIGAS"</i> .....	55
6. CANCIÓN TRADICIONAL RUSA.....	56
7. K. FORTUNATOV. <i>EJERCICIOS</i> .....	56
*)8. L. SEAGAL. <i>"MI VIOLÍN"</i> .....	57
9. CANCIÓN TRADICIONAL RUSA <i>"EL CONEJO"</i> .....	58
10. K. FORTUNATOV. <i>EJERCICIO EN LA CUERDA RE</i> .....	59
11. K. FORTUNATOV. <i>EJERCICIO EN LA CUERDA LA</i> .....	60
12. L. SEAGAL. <i>"CANCIÓN DE CUNA"</i> .....	61
13. K. FORTUNATOV. <i>"EL GALLITO"</i> .....	62
14. K. FORTUNATOV. <i>EJERCICIO EN LA CUERDA SOL</i> .....	63
14 <sup>A</sup> . K. FORTUNATOV. <i>EJERCICIO EN LA CUERDA MI</i> .....	63
15. W.A. MOZART. <i>ALLEGRETTO</i> .....	64
*)16. L. SEAGAL. <i>"EL NIÑO ESTUDIOSO"</i> .....	64
17. K. FORTUNATOV. <i>CORCHEAS</i> .....	65
*)18. CANCIÓN TRADICIONAL RUSA <i>"VA EL CONEJITO POR EL CAMPO"</i> .....	65
*)19. M. MAGIDENKO. <i>"EL GALLITO"</i> .....	65
20. K. FORTUNATOV. <i>EJERCICIO EN LA CUERDA SOL</i> .....	66
21. M. MAGIDENKO. <i>"CANCIÓN"</i> .....	66

22. D. KABALEVSKY. "PEQUEÑA POLKA" .....	66
23. CANCIÓN TRADICIONAL ALEMANA "UNSERE KATZ", DUO.....	67
24. K. FORTUNATOV. EJERCICIO EN LA CUERDA MI.....	68
*1)25. K. FORTUNATOV. "EL GATITO" .....	68
26. N. BAKLANOVA. ESTUDIO.....	69
27. D. KABALEVSKY. VALS.....	70
28. N. BAKLANOVA. "KALISKOVA".....	71
29. K. FORTUNATOV. ESCALA RE MAYOR .....	71
30. N. POTOLOVSKY. "EL CAZADOR".....	72
31. D. KABALEVSKY. "EL PASEO".....	73
32. K. FORTUNATOV. ESCALA LA MAYOR.....	74
33. D. KABALEVSKY. "CANCIÓN DE PEDRO".....	75
34. K. SOROKIN. "EL PASEO DEL ESCARABAJO" .....	76
35. K. FORTUNATOV. ESCALA SOL MAYOR.....	76
36. K. FORTUNATOV. ESTUDIO.....	77
37. G. ROSSINI. "CORO SUECO".....	78
38. D. SHOSTAKOVICH. "BONITO DÍA".....	80
39. N. BAKLANOVA. ROMANZA.....	81
40. N. BAKLANOVA. MAZURKA.....	82
41. L. BEETHOVEN. "SUROK".....	83
42. W.A. MOZART. "CANCIÓN DE MAYO".....	83
43. L. MOZART. BOURRE .....	84
44. G. LOGGI. BOURRE, DUO .....	85
45. ANONYMOUS (SIGLO XVI). DANCE .....	86
46. J.S. BACH. GAVOTTE .....	87
47. J.B. LULLY. MINUET, DUO .....	87
48. FR. SCHUBERT. DANCE .....	88

49. G.F. TELEGAN. <i>ALLEGRO, DUO</i> .....	88
50. N. BAKLANOVA. <i>MARCHA</i> .....	89
51. J.PH. RAMEAU. <i>MINUET</i> .....	90
52. CANCIÓN TRADICIONAL UCRANIANA “ <i>CAE LA NIEVE</i> ” .....	91
53. KOMITAS. “ <i>¡AY! NAZAN</i> ” .....	92
54. J.S. BACH. <i>FRAGMENTO DE LA CANTATA</i> .....	92
55. J.S. BACH. <i>MINUET</i> .....	93
56. V. SHUTT. <i>CANCIÓN BROMA “CU-CU”</i> .....	94
57. ESTUDIOS.....	95
58. MICHEL LEGRAND. “ <i>BAJO EL CIELO DE PARÍS</i> ” .....	97
* <sup>1</sup> 59. T. CUTUGNO. “ <i>EL ITALIANO</i> ” .....	99
60. CANCIÓN TRADICIONAL HEBREA “ <i>HAVA NAGILA</i> ” .....	100
61. CANCIÓN TRADICIONAL HEBREA “ <i>SHALOM ALEICHEM</i> ” .....	101
62. J. LENNON & P. MCCARTNEY. “ <i>YESTERDAY</i> ” .....	102
* <sup>1</sup> 63. J. JILBERTO. “ <i>ACUARELA DEL BRASIL</i> ” .....	103
64. RUBÉN BARBA. “ <i>A MI LINDO ECUADOR</i> ” .....	104
65. BENITO DE JESÚS. “ <i>NUESTRO JURAMENTO</i> ” .....	104
66. C. BRITO. “ <i>SOMBRAS</i> ” .....	105
67. G. GARZÓN. “ <i>LLAKIRISHKA SHUNGU</i> ” .....	106

\*) Las traducciones de las letras de las canciones

No. 8, 16, 18, 19, 25, 59, 63 hechas por Emilio Salinas.





## 1. Lluvia de otoño

T. Zajaryina

Lento

Violin



## 2. En el amanecer

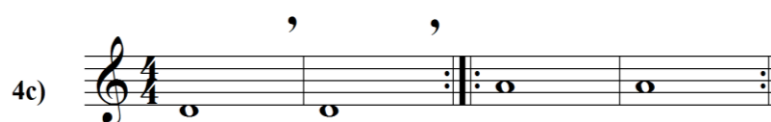
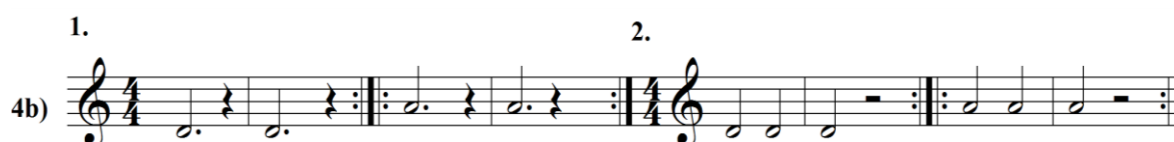
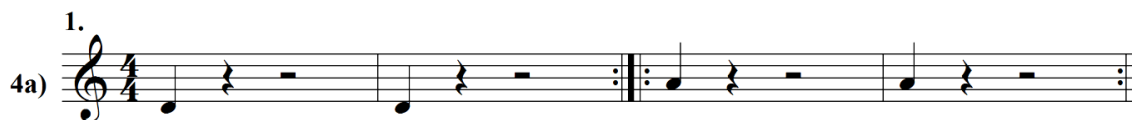
E. Tilicheyeva



### 3. Ejercicio

K. Fortunatov

Violin







## 5. Como van nuestras amigas

Canción tradicional rusa

alumno  
Violin I

Movido

*mf*

profesor  
Violin II

Vln. I

Vln. II

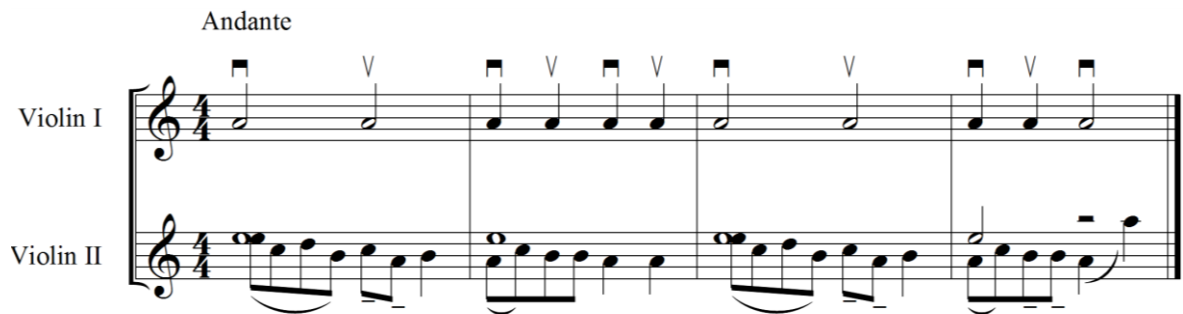
5

## 6. Canción tradicional rusa

Andante

Violin I

Violin II



## 7. Ejercicios

K. Fortunatov

Violin

A

B

C

D

E






## 8. Mi violín (ejercicio)

Este ejercicio debe ser estudiado también  
en las cuerdas Re, Mi y Sol.

L. Seagal

Violin



0

A,  
La,

no  
la,

end,  
la,

vi - o - lin  
mi - vio - lin

is  
es

my  
mi'a -

friend.  
migo.

Smooth - ly goes my bow and straight, does not lean and does not grate.  
sua - ve - men - te va mi arco no se tuer ce va muy bien.



## 9. El conejo

Canción tradicional rusa

Alegre

alumno  
Violin I

profesor  
Violin II

Vln. I

Vln. II

5

*mf*

## 10. Ejercicio en la cuerda Re

K. Fortunatov

Violin

The exercise is written for Violin in 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff shows the first four strings (Re, Mi, Fa#, Sol, La) with fingerings 0, 1, 2, 3, 4 respectively. The second staff shows a sequence of eighth notes: Re (0), Mi (1), Fa# (0), Sol (1), La (0). The third staff shows a sequence of eighth notes: Re (0), Mi (1), Fa# (2), Sol (0), La (2), Re (0). The fourth staff shows a sequence of eighth notes: Re (0), Mi (1), Fa# (2), Sol (3), La (4), Re (0), Mi (1), Fa# (2), Sol (3), La (4), Re (0), Mi (1), Fa# (2), Sol (3), La (4), Re (0). The exercise ends with a double bar line.

0 1 2 3 4  
re mi fa# sol la

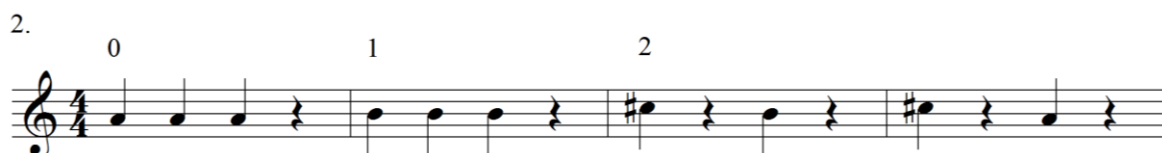
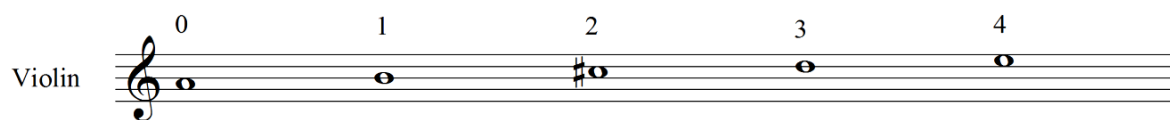
0 1 0 1 0

0 1 2 0 2 0

0 1 2 3 4

# 11. Ejercicio en la cuerda La

K. Fortunatov





## 12. Canción de cuna

L. Seagal

0 1 0 1

Ta - ta, ta - ta, lul - la - by. Sleep my ba - by, rock - a - bye.  
Duer - me ni - no de mi amor ra - pi - di - to duer - me ya,

Lul - la - by, lul - la - by, lul - la - by.  
duer - me ya duer - me ya duer - me ya.



## 13. El gallito

K. Fortunatov



Gallito, gallito, porque despiertas tan temprano  
Cresta de oro, y a los niños no dejas dormir.



## 14. Ejercicio en la cuerda Sol

K. Fortunatov

Violin

0 1 2 3 4

sol la si do re

The first exercise is an 8-measure phrase in 4/4 time, consisting of four groups of two eighth notes: G4-A4, A4-B4, B4-C5, and C5-B4. The second exercise is a 4-measure phrase in 4/4 time, consisting of two groups of two eighth notes: G4-A4 and A4-B4, followed by two measures of rest.

## 14<sup>a</sup>. Ejercicio en la cuerda Mi

K. Fortunatov

0 1 2 3 4

mi fa# sol# la si

The first exercise is an 8-measure phrase in 4/4 time, consisting of four groups of two eighth notes: E4-F#4, F#4-G#4, G#4-A4, and A4-B4. The second exercise is a 4-measure phrase in 4/4 time, consisting of two groups of two eighth notes: E4-F#4 and F#4-G#4, followed by two measures of rest.

## 15. Allegretto

W.A. Mozart (1756-1791)

**Allegretto**

Violin

## 16. El niño estudioso

L. Seagal

I am hun - gry, I am ti - red and my feet al - most a - fi - re  
Ten - go ham - bre'c - stoy can - sa - do y mis pies son co - mo fue - go

but I prac - tice, still I play — boww re - fu - ses to o - bey!  
pe - ro to - co la lec - cion soy un ni - no es - tu - dioso

## 17. Corcheas

K. Fortunatov

Violin

The violin staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation consists of two measures. The first measure contains a half note G4 (finger 0), a half note A4 (finger 2), a half note B4 (finger 3), and a half note C5 (finger 1). The second measure contains a half note D5 (finger 2), a half note E5 (finger 3), a half note F#5 (finger 2), and a half note G5 (finger 0). The piece ends with a double bar line.

## 18. Va el conejito por el campo

Canción tradicional rusa

Moderato

*mf* (2da vez - p)

Va el conejito al jardin, al jardin.  
Rica la hierba, la hierbita

## 19. El gallito

M. Magidenko

Lento

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is for the melody, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The bottom staff is for the accompaniment, also in treble clef with the same key signature and time signature. It starts with a whole note chord (F#4, A4, C5) marked with a 'V' above it, followed by a series of eighth and quarter notes. The piece ends with a double bar line.

Con cresta picuda y barba, intranquilo el gallito  
va muy importante y orgulloso  
pobla su cresta.

## 20. Ejercicios en la cuerda Sol

K. Fortunatov

0 1 2 3 4

1.



2.



3.



4.



## 21. Canción

M. Magidenko

Andante



*mf*

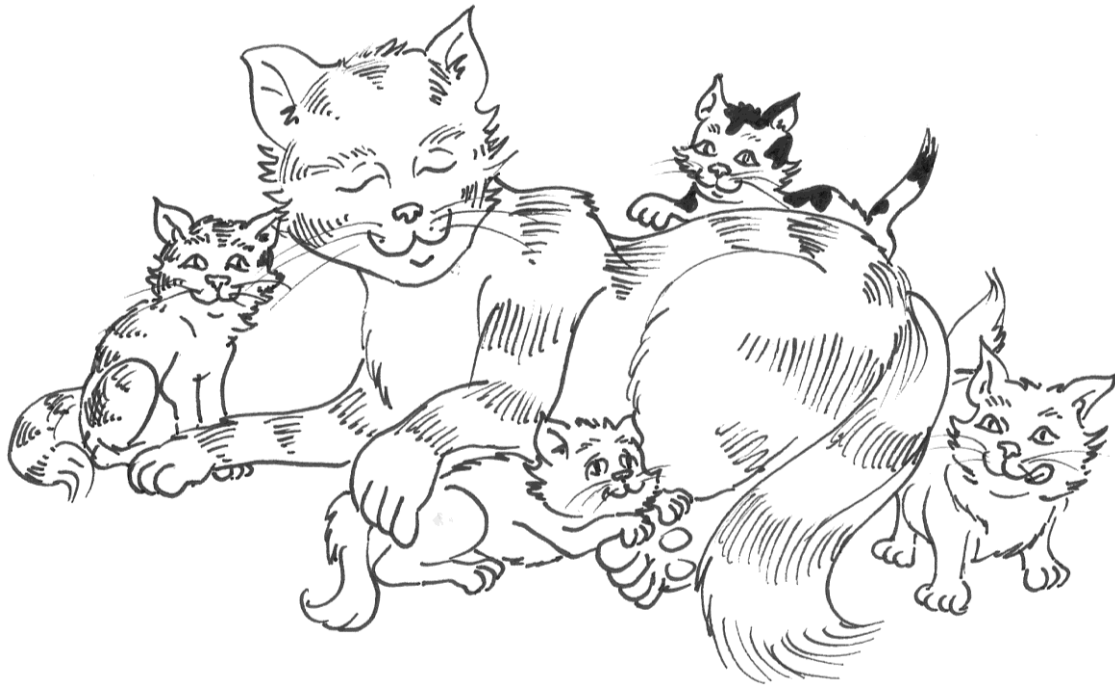
## 22. Pequeña polca

D. Kabalevsky

Moderato



*mf*



## 23. Unsre Katz' (Nuestro gato)

Canción alemana

Violin I

M. 4 3 2 1 0 o.H. Sp. 0 1 2 3 o.H. 4

*mf*

Un - sre Katz' hat Katz - chen g'habt: drei - e, sech - se, neu - ne.  
Nuestra gata ha tenido gatitos: tres, seis, nue - ve.

Violin II

*mf*

Vln. I

5 Sp. 4 3 2 1 0 o.H. M. 2 1 o.H. 0

*p*

Eins hat wei - sse Sock - chen an, das ist schon das mei - ne!  
Una lleva calzetin blanco, esa ya es mia!

Vln. II

*p*

## 24. Ejercicio en la cuerda Mi

K. Fortunatov

Violin

0 1 2 4

## 25. El gatito

K. Fortunatov

Moderato

0 0 1 0 4 0

*mp*

El gatito afelpadito pasea en el jardín  
 Pero, el chivito con sus cuernos  
 Quiere investir al gatito.



## 27. Vals

D. Kabalevsky

Violin

7

14

20

26

32

*pizz.*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*



## 28. Koliskova

N. Baklanova

*Andante*

Violin

0

*p*

9

*mf*

0

*p*

18

*rit.*

0

## 29. Escala Re Mayor

K. Fortunatov

Violin

1

2

3

4



## 30. El cazador

N. Potolovsky

Allegro

2

*mp* *p* *cresc.*

*f* *p*



## 31. El paseo

D. Kabalevsky

Violin

Andante

*mf*

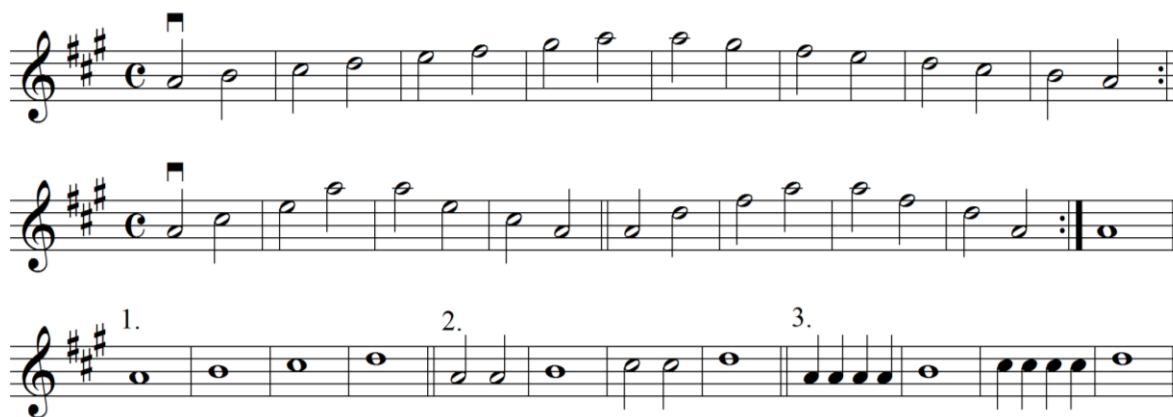
*f*

*pizz*

*p*

## 32. Escala La Mayor

K. Fortunatov





### 33. Canción de Pedro

D. Kabalevsky



## 34. El paso del escarabajo

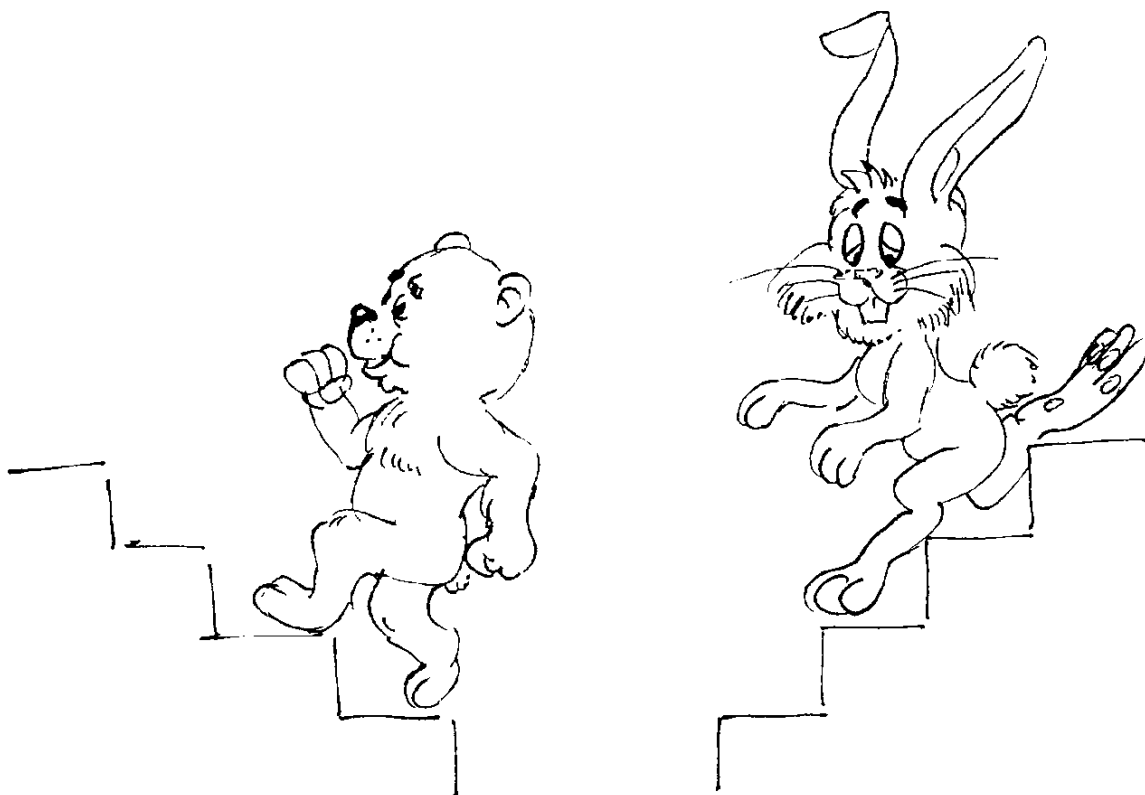
K. Sorokin



## 35. Escala Sol Mayor

K. Fortunatov





## 36. Estudio

K. Fortunatov



## 37. Coro sueco (de ópera “Guillaume-Tell”)

G. Rossini (1792-1854)

Sheet music for the Swedish Chorus (Coro sueco) from the opera "Guillaume Tell" by Rossini. The score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. The piece consists of 48 measures, divided into eight systems of six measures each. The tempo is marked "a tempo" and the dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Measures 1-6: *mp*

Measures 7-13: *f*, *p*

Measures 14-20: *f*, *p*

Measures 21-27: *rit.*, *a tempo*, *mf*

Measures 28-34: *f*, *p*

Measures 35-41: *f*, *p*

Measures 42-48: *p*, *f*





## 38. Bonito día

D. Shostakovich

**Allegretto**

Violin

The musical score is written for a violin in G major (one sharp) and common time (C). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegretto'. The first measure is a whole rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' above the notes. This is followed by a quarter rest, then a half note G4 marked with a 'V' (violin) above it. The dynamic is *mp*. The second staff starts at measure 8 and features a four-measure rest marked with a '4' above it, followed by a half note G4. The third staff starts at measure 13 and features a half note G4 marked with a 'V' above it, followed by a half note A4 marked with a 'V' above it. The dynamic is *mf*. The fourth staff starts at measure 18 and features a half note G4 marked with a 'V' above it, followed by a half note A4 marked with a 'V' above it. The fifth staff starts at measure 23 and features a first ending marked with a '1.' above it, followed by a second ending marked with a '2.' above it. The dynamic is *mp*. The score concludes with a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a *f* (forte) dynamic, and an *allarg.* (allargando) marking. The final measure is a whole note G4.

8

13

18

23

*mp*

*mf*

*cresc.*

*f*

*allarg.*

## 39. Romanza

N. Baklanova

Violin

Andante

*mf*

10 *p*

20 *p*

29 *cresc.* *f*

3 *p* *mf*

49 *rit.*

59

## 40. Mazurka

N. Baklanova

Violin

*f* (2 vez - p)

7 *p*

13 *Fine* *p*

19 *cresc.* *rit. a tempo* *f*

26

33 *mp*

40 *Da capo al Fine*

## 41. Surok (La marmota)

L. van Beethoven (1770-1827)

**Allegretto**

Violin

0

7

4

cresc.

14

4

3

cresc.

## 42. Canción de Mayo

W.A. Mozart (1756-1791)

**Allegretto**

*mf*

0

0

0

0

*p*

4

4

*mf*

## 43. Bourre

L. Mozart (1719-1787)

**Allegretto**

Violin

The musical score for the Violin part of the Bourre by L. Mozart is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 17 measures. The tempo is marked **Allegretto**. The dynamics are *mf* (measures 1-5), *mf* (measure 10), and *mp* (measures 11-17). The piece includes several fingerings, notably the number 4 in measures 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, and 16. There are also accents in measures 10 and 12. The score ends with a repeat sign and a ritardando instruction: (2 vez - rit.).

(2 vez - rit.)

## 44. Bourre

G. Loggi, siglo XVIII

Violin I

*p (pp)*

*cresc.*

Violin II

*p (pp)*

6

Vln. I

1.

2.

*mf*

Vln. II

*cresc.*

*mf*

12

Vln. I

*poco a poco cresc.*

Vln. II

*poco a poco cresc.*

18

*allargando*

Vln. I

1.

2.

Vln. II

1.

2.

## 45. Dance

Anonymous, siglo XVI

Violin I

*f(p)*

Violin II

*mf(p)*

6

Vln. I

Vln. II

11

Vln. I

Vln. II

*p*

*p*

16

Vln. I

Vln. II

*cresc.*

*rit.*

*f*



## 46. Gavotte

Joh. Seb. Bach (1685-1750)

Violin

*p (pp)*

*mp*

*poco a poco cresc.*

*poco a poco rit.*

*p*

## 47. Minuet

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Vln. II

*p (pp)*

*cresc.*

*mf*

*rit.*

*cresc.*

Vln. II

## 48. Dance

## Franz Schubert (1797-1828)

Violin

The violin part consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf (pp)*, *p*, and *p*. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns, featuring a repeat sign and a *f* dynamic marking. The third staff shows a descending melodic line with a *dim.* marking and a *mf* marking, ending with a repeat sign.

## 49. Allegro

## Georg Philip Teleman (1681-1767)

Violin I and Violin II score, measures 10-15. The score is in 3/4 time. The first system shows Vln. I with a melody starting on G4 and Vln. II with a bass line starting on G3. The second system continues the development of these lines, with Vln. I reaching a crescendo and Vln. II providing harmonic support.

## 50. Marcha

N. Baklanova

Tempo di Marcia

Violin

5

9

13

*mf*

*p*

*cresc.*

*Fine*

4

0

0

(4)

0

0

(4)

0

0

0

0

## 51. Minuet

Jean Philippe Rameau (1683-1764)

Violin

The musical score is written for a violin in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics are marked *p(f)*. The second staff starts at measure 6, marked with a repeat sign and a double bar line, and begins with a *p* dynamic. The third staff starts at measure 12, marked with a *cresc.* and *f* dynamic. The fourth staff starts at measure 18, marked with a *rit.* dynamic. The piece concludes with a final double bar line.

6

*p*

12

*cresc.* *f*

18

*rit.*

## 52. Cae la nieve

Canción tradicional ucraniana

**Moderato**

Violin

7

11

15

*mf*

## 53. ¡Ay! Nazan

Komitas (Armenia)

**Allegretto**

*mf* *p*

9

15

## 54. Fragmento de la Cantata

Joh. Seb. Bach (1685-1750)

**Moderato**

*mf* *f* *mf* *f*

6

12

17

22

## 55. Minuet

Joh. Seb. Bach (1685-1750)

Violin

*f*(*p*)

7 *cresc.* *f*

14 *p*

20 *p*

27 *cresc.* *f*

34 *allargando*

## 56. Canción-broma “Cu Cu”

V. Shut

Allegretto

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The second staff, starting at measure 10, ends with a forte (*f*) dynamic. The third staff, starting at measure 19, includes a piano (*p*) dynamic, a crescendo marking 'cresc. al fine', and concludes with a forte (*f*) dynamic and a double bar line.



## 57. Estudios

Violin

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 



8. 

9. 

10. 

11. 



# 58. Bajo el cielo de París

## (Sous le ciel de Paris)

Michel Legrand

Violin

8

16

24

32

40

## SOUS LE CIEL DE PARIS

### I.

Sous le ciel de Paris  
S'envole une chanson  
Hum Hum  
Elle est née d'aujourd'hui  
Dans le cœur d'un garçon  
Sous le ciel de Paris  
Marchent des amoureux  
Hum Hum  
Leur bonheur se construit  
Sur un air fait pour eux.

### II.

Sous de pont de Bercy  
Un philosophe assis  
Deux musiciens quelques badauds  
Puis les gens par millier  
Sous le ciel de Paris  
Jusqu'au soir vont chanter  
Hum Hum  
L'hymne d'un peuple épris  
Da sa vieille cite.

## BAJO EL CIELO DE PARÍS

### I.

Bajo el cielo de París  
Vuela una canción  
Hum Hum  
Nacida hoy  
En el corazón de un muchacho  
Bajo el cielo de París  
Pasean los enamorados  
Hum Hum  
Su felicidad se construye  
sobre un ambiente creado para ellos.

### II:

Bajo el puente de Bercy  
Un filósofo sentando  
Dos músicos algo curiosos  
Luego la gente a millares  
Bajo el cielo de París  
Cantan hasta el atardecer  
Hum Hum  
El himno de un pueblo enamorado  
De su vieja ciudad.

## 59. El Italiano (L'Italiano)

Toto Cutugno

Violin

La - scia - te mi can - ta - re \_\_\_\_\_ con la chi - ta - ra \* en ma - no \_\_\_\_\_  
 De - ja - me \* a mi can - tar \_\_\_\_\_ con la gui - ta - rra \* en ma - no \_\_\_\_\_

5

la - scia - te mi can - ta - re \* u - na can - zo - ne pia - no pia - no \_\_\_\_\_  
 de - ja - me \* a mi can - tar u - na can - cion su - a - ve sua - ve \_\_\_\_\_

9

la - scia - te mi can - ta - re \_\_\_\_\_ per - que io so - nno fie - ro \_\_\_\_\_  
 de - ja - me \* a mi can - tar \_\_\_\_\_ por - que soy or - gu - llo - so \_\_\_\_\_

13

so - nno un ita - lia - no ita - li - a - no ve - ro \_\_\_\_\_  
 soy un i - ta - lia - no ita - li - a - no pu - ro \_\_\_\_\_

Lasciate mi cantare  
 Con la chitarra en mano  
 Lasciate mi cantare  
 Una canzone piano piano  
 Lasciata mi cantare  
 Perche Io sonno fiero  
 Sonno un italiano  
 Italiano vero.

Déjame a mí cantar  
 Con la guitarra en mano  
 Déjame a mí cantar  
 Una canción suave suave  
 Déjame a mí cantar  
 Porque soy orgulloso  
 Soy un italiano  
 Italiano puro.

## 60. Hava nagila (Alegrémonos)

Canción tradicional hebrea

**Allegro**

Violin

5

10

15

Hava nagila, hava nagila  
Hava nagila, v'enis m'echa.  
(repite 2 veces)

Hava n'eran'ena, hava n'eran'ena,  
Hava n'eran'ea, v'enis m'echa.  
(repite 2 veces)

Uru, uru achim  
Uru achim b'elev sameach, (2 veces)  
Uru achim b'elev sameach, (2 veces)  
Uru, uru achim  
B'elev sameach.

Alegrémonos, alegrémonos  
Alegrémono y seamos felices  
(repite 2 veces)

Cantemos, cantemos,  
Cantemos y seamos felices.  
(repite 2 veces)

¡Despierten hermanos!  
Con un corazón feliz (2 veces)  
Con un corazón feliz (2 veces)  
¡Despierten hermanos!  
Con un corazón feliz.

## 61. Shalom aleichem (Bienvenidos)

Canción tradicional hebrea

Moderato



Shalom aleichem  
Malachey hasharet  
Malachey elyon.  
Mimelech mal'chey  
Ham'lachim  
HaKadosh baruch Hu.

Bienvenidos sean en paz,  
Angeles de servicio,  
Exaltados angeles enviados por  
El Rey de Reyes,  
El Santo  
Bendito sea Él.

Boachem i'shalom  
Malachey hashalom  
Mlachey elyon.  
Mimelech mal'chey  
Ham'lachim  
Hakadosh Baruch Hu.

## 62. Yesterday (Ayer)

J. Lennon & P. McCartney

Violin

8

15

21

*rit.*

Yesterday all my troubles  
Semeed so far away  
Now it looks as though  
They're here to stay  
Oh, I bealive in yesterday.

Suddenly I'm not half  
The man I used to be  
There's shadow haging over me  
Oh, yesterday came suddenly.

Why she had to go I don't know  
She wouldn't say.  
I sad something wrong  
Now I long for yesterday.

Ayer todos mis problemas  
Parecían tan lejos  
Ahora es como si estuviera  
Aquí para siempre.  
Oh, creo en el ayer.

De pronto no soy ni la mitad  
Del hombre que era antes  
Una sombra se cierne sobre mí  
Oh, de pronto llega el ayer.

Por qué tuvo que irse? No lo sé  
No me dijo.  
Yo dije algo que no debía  
Ahora anheló el ayer.



## 63. Acuarela del Brasil

### (Acuarela do Brasil)

Joao Jilberto

Violin

Brasil  
 Esse coqueiro que da coco  
 Oi, onde amarro minha rede  
 Nas noites de luar  
 (Brasil, Brasil, Brasil)  
 Por essas fontes murmurantes  
 Onde eu mato a minha sede  
 Onde a lua vem brincar  
 Esse Brasil lindo e trigueiro  
 E o meu Brasil brasileiro  
 Terra da samba e pandeiro.

Brasil  
 Ese coquero que da coco  
 Donde amarro mi red  
 En las noches de luna  
 (Brasil, Brasil, Brasil)  
 Por esas fuentes murmurantes  
 Donde mato mi sed  
 Donde la luna viene a jugar  
 ese Brasil lindo y trigueño  
 el Brasil mio brasileño  
 Tierra de samba y tamborín.

## 64. A mi lindo Ecuador

Rubén Barba

Violin

Violin part for 'A mi lindo Ecuador'. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 8. The second staff begins with a measure rest labeled '9' and continues with measures 9 through 16, ending with a double bar line and repeat dots.

## 65. Nuestro juramento

Benito de Jesús

Violin

Violin part for 'Nuestro juramento'. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 10. The second staff begins with a measure rest labeled '11' and continues with measures 11 through 21, ending with a double bar line and repeat dots. The third staff begins with a measure rest labeled '22' and continues with measures 22 through 28, ending with a double bar line and repeat dots.

## 66. Sombras

Carlos Brito

Violin

7

14

## 67. Llakirishka shungu (Pobre corazón)

Guillermo Garzón

Violin

10

20

30

40

Llakirishka shungu llaki llakilla  
Pobre corazón entristecido.  
Mana ushanichu utipanata  
Ya no puedo más soportar.  
Winay riushami llakirinmi  
Al decirte adiós yo me despido  
Nuca almahuan, nuca kawsayhuan  
Con el alma, con la vida.  
Nuca shumguhuan, llakirinimi.  
Con el corazón, entristecido.

## **CAPÍTULO III**

### **CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

#### **Conclusiones**

- El aprendizaje de un instrumento debe estar de acuerdo con la edad evolutiva del alumno.
- La enseñanza de un instrumento requiere disponer de una fundamentación pedagógica para aplicar procesos didácticos.
- No existe adecuada fundamentación didáctica para la enseñanza de un instrumento musical. Sólo ejercicios de aplicación en el conservatorio.
- No existe una metodología para la enseñanza del violín, cada docente aplica una metodología propia.
- Los conservatorios no disponen de instrumentos didácticos en la enseñanza.

#### **Recomendaciones**

- Desarrollar en los conservatorios una metodología de enseñanza.
- Los docentes deben Investigar sobre métodos y técnicas propias para la enseñanza del violín, para ser aplicadas en los diferentes niveles y edades.
- Aplicar en forma piloto la guía para evidenciar dificultades y generar procesos de sistematización en su uso.
- Socializar con otros docentes la utilización de la guía en la enseñanza de violín.
- Que el conservatorio acoja la propuesta metodológica para utilizarla como instrumento didáctico de la enseñanza del violín.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASUBER, D.** *Psicología Educativa*. Editorial Trillas. Barcelona, 1973.
- AUER, Leopold.** *Mi Escuela para tocar el Violín*. Editorial Compositor. San Petersburgo, 2006.
- AUER, Leopold.** *Mi larga vida en la Música*. Editorial Compositor. San Petersburgo, 2003.
- BACLANOVA, N.** *Primeras Lecciones*. Editorial Compositores Soviéticos. Moscú, 1987.
- BERRI, Pietro.** *La Vita e le Opere*. Editorial Bompiani. Milano, 1982.
- CARRERAS, Oscar.** *Apuntes sobre el arte violinístico*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1985.
- CONFEDec.** En: *Documentos. Proyectos Pedagógicos Curricular*. Quito, 2009.
- DELLA BORRA, M.** Viotti Publicación. L, Amoroso Canto, 4. Palermo, 2006.
- DE ZUBIRIA, Julian.** *Los Modelos Pedagógicos*. Editorial Arcos UNESCO Educación Revista 2000
- FORTUNATOV, K.** *Joven Violinista. Tomo 1*. Editorial Compositores Soviéticos. Moscú, 1990.
- GOLEMAN, D.** *Teoría social del aprendizaje*. Editorial Educar. Bogotá, 2000.
- GRIGORIAN, A.** *Escuela del violín*. Editorial Compositores Soviéticos. Moscú, 1989.
- HARNONCOURT, Nikolaus.** *El dialogo musical*. Editorial Paidós Barcelona, 2003.
- HRESTOMATIYA** 1<sup>er</sup> curso de la Escuela Musical. Editorial Kifara Moscú, 2004.
- HERRERA, Luis Otros.** *Teoría y modelos pedagógicos*. Editorial Andes. Ambato, 2000.
- ISPED.** *Módulo de pedagogía*. Quito, 2000.
- KIESA, María.** *Paganini*. Editorial Verdad. Moscú, 1986.
- MASSIN, B.** *Les Joachin. Une Famille de Musiciens*. Paris, Fayard 1999. Publicaciones
- MALCOM, N.** *George Enescu- His life and Music*. London toccata Press 1990. Publicaciones
- MORALES, Gonzalo.** *Enfoques pedagógicos para la sociedad global*. Editorial Unita. Quito, 2001.
- NERECI, Emideo.** *Hacia una Didáctica General Dinámica*. Editorial Kapeluz. Buenos Aires, 1973.
- PREFUMO, Danilo.** *Nicoló Paganini*. Editorial L'epos Milano, 2006.
- PALACIOS, Jesús.** *Desarrollo psicológico y educación*. Editorial Alianza 2002
- RAABEN, Lev.** *Historia del arte violinístico ruso y soviético* Editorial Música. Moscú, 2006.

**RAKOV, Nicolay.** *Pieces for children and young people.* Editorial Compositores Soviéticos. Moscú, 1988.

**SALA, M.** *Viotti, Quartets from Paris to London,* In. H. Wieniavski and the 19<sup>th</sup> Century Violins schools Techniques of playing Performance. Edited by Jablonski and Jasinsky, Poznan, 2006 publications

**SHALMAN, C.** *Yo seré violinista.* Editorial Compositores Soviéticos. Leningrado, 1987.

**SHUENEHAN, B.** *The French Violin School. From Viotti to Beriot.* Notes 60-3 March 2009, 757-70 Publication

**SCHWARZ, B.** *Great Masters of the Violin.* From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman N.Y. 1983 Publications

**STOWELL, R.** *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries.* Cambridge, 1985 Publications

**STOLL, B.** *Josep Joachin. Violinist, Pedagogue and Composer.* PH.D. Dis. Universidad de Iowa 1978 Textos

**TUGOVICH, O.** *Violín 1<sup>er</sup> Curso.* Editorial Música Ucrania. Kiev, 1991.

**TAMAYO, W.** *Módulo de Pedagogía.* Dinamed Quito, 1998.

**VINOGRADOV, A.** *Dialogo a Paganini.* Editorial Goslitisdat. Moscú, 1952.

**VLADIMIROVA, T.** *Conjuntos para jóvenes violinistas.* Editorial. Compositores Soviéticos. Moscú, 1990.

**WIENIAWSKY, H.** *L'Ecole Moderne.* Editorial Compositor. San Petersburgo, 2003.

**WOLF, F.** *Viva la Música.* Editorial Ricordi. Buenos Aires, 1980.

**YUSEFOVICH.** *David Oistrach conversations with Igor Oistrach.* Moscú, 1997.

#### **PARTITURAS MUSICALES:**

[www.notes.tarakanov.net](http://www.notes.tarakanov.net)

[www.sheetmusicarchive.net](http://www.sheetmusicarchive.net)

[www.imslp.org](http://www.imslp.org)





